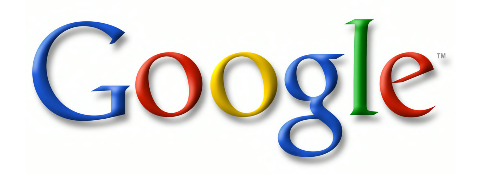
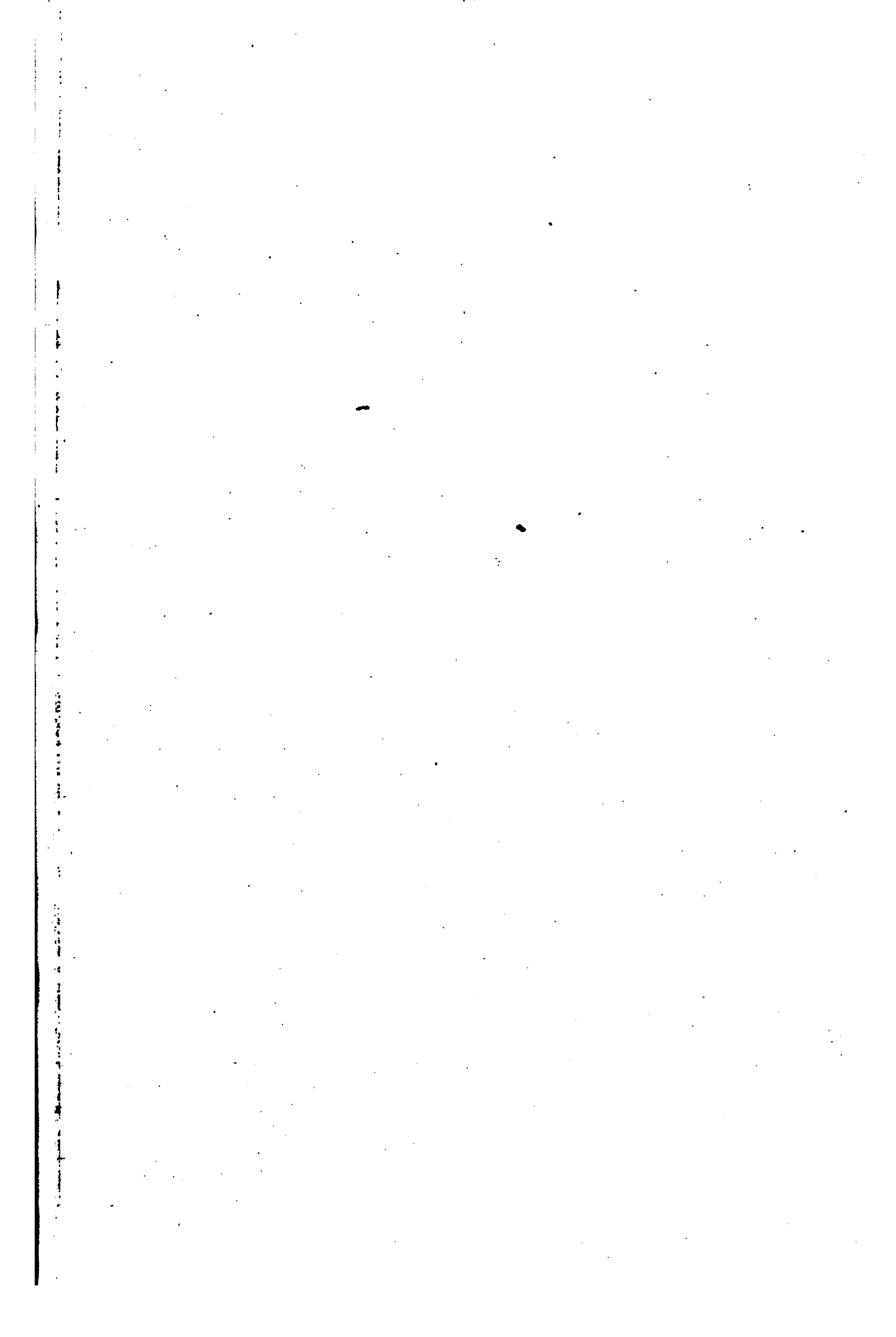
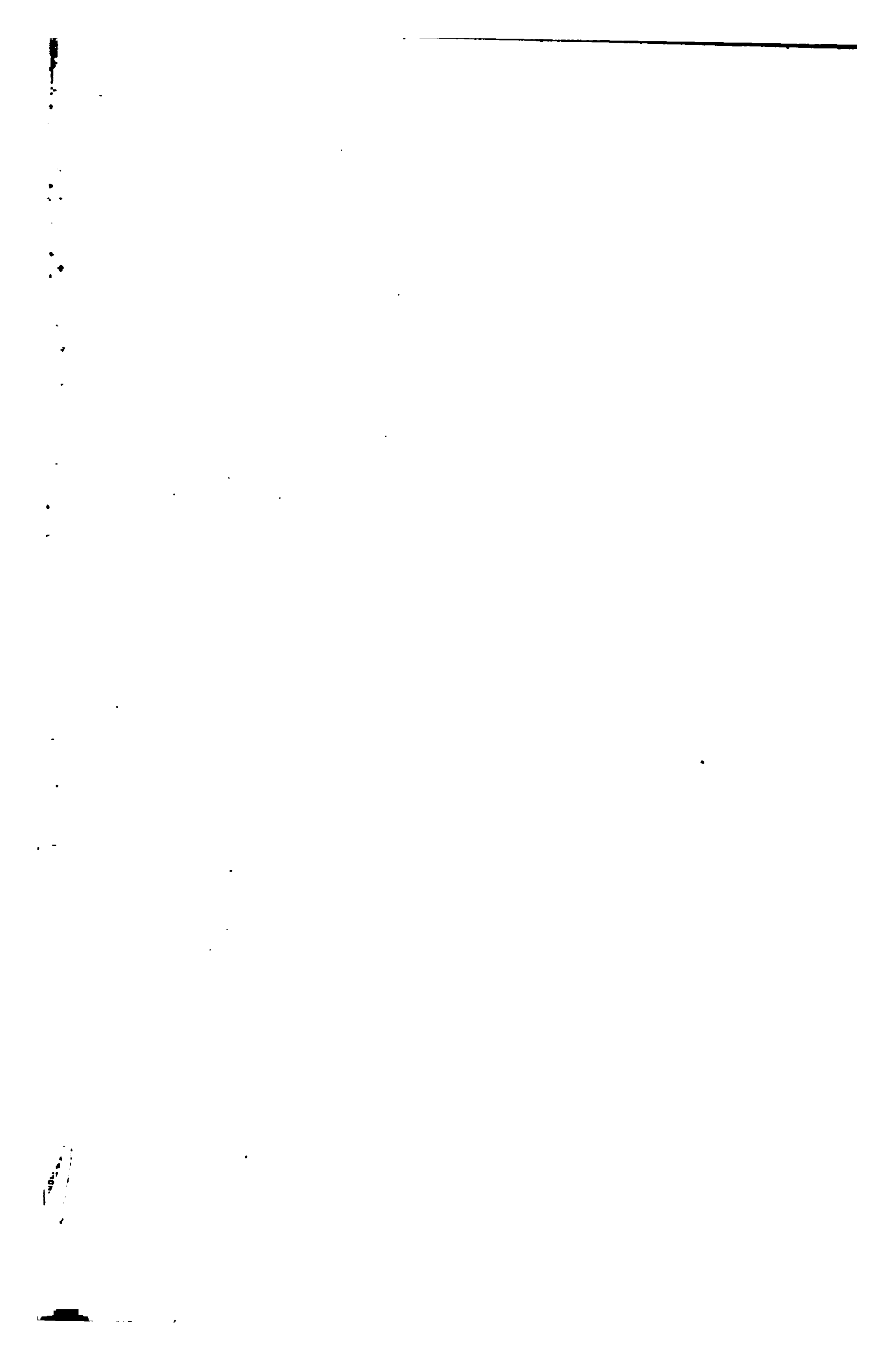



SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS







ITALIENISCHE BILDHAUER DER RENAISSANCE

STUDIEN

ZUR GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN PLASTIK UND MALEREI AUF GRUND DER BILDWERKE UND GEMÄLDE IN DEN KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN

VON

WILHELM BODE
DIRECTOR BEI DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

MIT 43 ABBILDUNGEN

BERLIN
VERLAG VON W. SPEMANN
1887

VORWORT.

Die vorliegende Sammlung von Aufsätzen hat die italienischen Bildwerke der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin zum Ausgangspunkte. Die Mehrzahl derselben ist im „Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen" seit dem Jahre 1881 erschienen; einige andere sind im „Repertorium" oder bei besonderen festlichen Veranlassungen veröffentlicht worden. Alle diese Aufsätze sind mehr oder weniger durchgearbeitet und erweitert worden und in historischer Folge zusammengeordnet.

In dem Ganzen, wie sich diese Sammlung hier darbietet, hat sich der Verfasser zwar keine systematische Behandlung der italienischen Plastik zum Ziel gesetzt; andererseits sind diese Aufsätze aber auch keineswegs nur als Gelegenheitsarbeiten aus Anlass von Erwerbungen unserer Sammlung entstanden. Neben dem Wunsche, die Bildwerke dieser reichen Sammlung in weiteren Kreisen bekannt zu machen, war das Bestreben des Verfassers in höherem Masse darauf gerichtet, an der Hand jener Bildwerke insbesondere diejenigen Abschnitte der Geschichte der italienischen Plastik, deren Kenntnis im Argen liegt,

hingeben zu dürfen, als die Resultate ähnlicher früher von mir veröffentlichter Aufsätze bereits in tüchtigen und ausführlichen Arbeiten, wie Yriartes Studie über Agostino di Duccio in seinem „Rimini" und Moliniers „Les della Robbia", fast unverändert Aufnahme gefunden haben.

Die Abbildungen, welche dem Buche beigegeben sind, glaubte ich als Beweisstücke für meine Ausführungen nicht gut entbehren zu können.

Berlin, 2. Februar 1887.

Bode.

Inhaltsverzeichnis.

Seite
I. Geschichte der Sammlung italienischer Bildwerke in den Königlichen Museen zu Berlin 1
II. Nicolò, Giovanni, Andrea und Nino Pisano 17
III. Donatello und seine Schule 27
IV. Die florentiner Thonbildner in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento 58
V. Luca della Robbia und sein Neffe Andrea 69
VI. Andrea del Verrocchio 86
VII. Schüler und Nachfolger Verrocchios. Altartafel der Auferstehung Christi von Leonardo 138
VIII. Versuche der Bildung weiblicher Typen in der Plastik des Quattrocento 178
IX. Die florentiner Marmorbildner in der zweiten Hälfte des Quattrocento 189
X. Italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrhunderts 217
XI. Michelangelo Buonarroti 272
XII. Jacopo Sansovino 281

Verzeichnis der Abbildungen.

(Sämtlich nach Bildwerken in den Königlichen Museen zu Berlin.)

Seite
Marmorstatuette der Maria mit dem Kinde von Giovanni Pisano 21
Marmorstatuette der Maria mit dem Kinde von Nino Pisano . . . 24
Bronzebüste eines unbekannten Feldherrn von Donatello 32
Marmorrelief der Maria mit dem Kinde von einem Schüler des Donatello 37
Marmorrelief der Maria mit dem Kinde und Engeln von einem Schüler des Donatello 39
Thonrelief der Maria mit dem Kinde von einem Schüler des Donatello 40
Thonrelief der Maria mit dem Kinde von einem Schüler des Donatello 45
Marmorrelief der Maria mit dem Kinde von Donatello 48
Marmorrelief der Maria mit dem Kinde von Donatello 49

Seite
Thonrelief der Maria mit dem Kinde, nach einer Komposition von Donatello 50
Stuckrelief der Maria mit dem Kinde und Engeln von Ag. di Duccio 53
Thonstatuette der sitzenden Maria mit dem Kinde von einem florentiner Bildhauer des XV. Jahrhunderts 61
Maria in Verehrung des Kindes, Gruppe in Thon von Domen. di Paris 68
Thonrelief der Maria mit dem Kinde zwischen zwei Engeln von Luca della Robbia 71
Bronziertes Stuckrelief der Maria mit dem Kinde zwischen zwei Mönchsheiligen und Engeln von Luca della Robbia 73
Stuckrelief der Maria zwischen zwei Engeln von Luca della Robbia 76
Thonstatuette eines schlafenden Jünglings von A. del Verrocchio . 103
Gemälde der Maria mit dem Kinde von A. del Verrocchio . . . 121
Gemälde mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Heiligen vom Meister des Rossi-Altars 143
Gemälde der Auferstehung Christi von Leonardo 160
Bemalte Thonstatuette der hl. Magdalena von A. del Verrocchio . 183
Bemalte Thonbüste der hl. Katharina von Siena von Matteo Civitale (?) 186
Fahnensockel aus Marmor von Ben. da Majano 206
Thonrelief der Maria mit dem Kinde von Ben. da Majano (?) . . . 207
Thonrelief der Maria mit dem Kinde von Ant. Rossellino (?) . . 208
Marmorrelief der Maria mit dem Kinde von Mino 211
Marmorrelief der Maria mit dem Kinde von dem florentiner Nachfolger des Rossellino und Mino 212
Bronzebüste eines unbekannten Feldherrn von einem florentiner Bildhauer des XV. Jahrhunderts 222
Marmorbüste der Marietta Strozzi von Desiderio da Settignano . 226
Marmorbüste einer jungen Florentinerin von Desid. da Settignano 230
Marmorbüste des Nicolò Strozzi von Mino 232
Marmorbüste Papst Alexanders VI. von einem römischen Meister . 237
Bemalte Thonbüste des Filippo Strozzi von Ben. da Majano . . . 239
Thonbüste eines Unbekannten von einem venetianischen Künstler um 1480 244
Bemalte Stuckbüste des Lorenzo Magnifico von Ant. Pollajuolo (?) 246
Bemalte Stuckbüste des Giov. Rucellai von einem florent. Meister um 1450 249
Weibliches Reliefporträt in Marmor von einem venetianischen Meister um 1500 254
Reliefporträt der Beatrice von Arragon in Marmor von Desiderio (?) 255
Marmorbüste einer neapolitanischen Fürstin von einem süditalischen Meister um 1275 259
Kleine Marmorbüste eines jungen Mannes von einem florentiner Künstler des XIV. Jahrhunderts 260
Marmorstatue des Giovannino von Michelangelo 273
Bemaltes Madonnenrelief in Papiermasse von Jacopo Sansovino, im Besitz von Herrn Ad. von Beckerath in Berlin 282
Thonrelief der Maria mit dem Kinde von Jacopo Sansovino . . . 287

I.

Geschichte der Sammlung italienischer Bildwerke in den Königlichen Museen zu Berlin.

Das Verständnis für die plastischen Bildwerke der Renaissance, insbesondere der sogenannten Frührenaissance, welche als die eigentliche Blütezeit derselben zu betrachten ist — wenn wir von der einen Gestalt Michelangelos absehen —, ist im wesentlichen erst eine Errungenschaft der neuesten Zeit. Auch jetzt ist das Verständnis noch auf einen kleinen Kreis von Kunstfreunden und Forschern beschränkt, obgleich die moderne Kunst mit der Kunst der Renaissance in Italien ihren gemeinsamen Ausgangspunkt in der Antike hat. Aber die Art, wie beide derselben gegenüberstehen, ist eine grundverschiedene. In der Renaissance hatte der neu erwachte Sinn für die Natur auch das Studium der Überreste der antiken Kunst erweckt; dies aber verwerteten die Künstler in naiver Weise nur zur tieferen Erkenntnis der Natur. Dagegen verfiel die moderne Kunst von vornherein in das bedenkliche Verhältnis der Nachahmung; sie schaute die Natur durch die Brille der Antike an, und zwar derjenigen Antike, welche die Archäologie vor hundert Jahren kannte und bewunderte. Diese meinte in den oberflächlichen spätgriechischen oder römischen Wiederholungen hergebrachter Typen die Blüte der antiken, der griechischen Kunst zu erblicken. Als dann die romantische Richtung seit Anfang unseres Jahrhunderts den Blick wieder auf die Kunst der italienischen Frührenaissance lenkte, fiel er zunächst auf die Malerei, und zwar auf eine jener modernen Kunstströmung verwandte einseitige und zum Teil kränkliche Richtung derselben, die in der umbrischen und sienesischen Schule gipfelt. Auch diese erzeugte wieder eine Verirrung in der modernen

Kunst, welche in den „Praeraffaeliten" in Deutschland und England ihre Höhe erreichte. Für den eigentümlichen Reiz der Renaissanceplastik, die statt der antiken Einfachheit möglichste Mannigfaltigkeit, statt der reinen Schönheit der Formen möglichst scharfe Charakteristik und ausgeprägte Individualität anstrebt, konnte erst die neueste Richtung unserer Kunstentwickelung und unserer historischen Forschung im Gebiete der Kunst, namentlich an der Hand der grossartigen Entdeckungen wirklich griechischer Meisterwerke, den Geschmack und das Verständnis ausbilden. Doch sind wir immer noch weit davon entfernt, dass die Freude an der Kunst dieser Zeit Gemeingut der Gebildeten geworden wäre.

Es ist daher begreiflich, dass ausserhalb Italiens Bildwerke der italienischen Renaissance nur sparsam vertreten sind. Es giebt überhaupt nur drei Museen, welche eine eigentliche Sammlung von plastischen Bildwerken der Renaissance Italiens aufzuweisen haben: der Louvre in Paris, das South Kensington Museum in London und unser Berliner Museum.

Die Sammlung des Louvre, die älteste, aber am wenigsten umfangreiche, ist zufällig entstanden, als Annex der grossen Sammlung von Überresten der französischen Plastik, welche aus den Zerstörungen der Revolution von 1793 gerettet sind. Sie besteht aus einigen Stücken des alten königlichen Besitzes, darunter Michelangelo's berühmte Sklaven, einzelnen gelegentlichen Erwerbungen, einer Reihe von wertvollen Geschenken, welche das in der neuen Republik erwachte und durch sie geweckte Interesse des Publikums an allen öffentlichen Dingen und damit auch an den öffentlichen Sammlungen dem Louvre zugeführt hat, sowie einigen hervorragenden Ankäufen der letzten Jahre.

Die umfangreichste der drei genannten Sammlungen ist die jüngste derselben, die des South Kensington Museums. Ihrem Hauptbestandteile nach geht sie auf den Erwerb der Sammlung zurück, welche der unglückliche Marchese Campana durch den Kunsthändler Gigli in Florenz zusammenbringen liess, und die nach seinem schmählichen Bankerotte durch den rastlosen damaligen Beamten des South Kensington Museums, Mr. J. C. Robinson, unter Ausnutzung der drückenden politischen Verhältnisse nach langen Verhandlungen 1861 für einen ausserordentlich geringen Preis (um kaum 150,000 Mark) erstanden wurde. Die Vervollständigung dieser Sammlung erfolgte seitdem, den Zwecken des Museums entsprechend, vorwiegend nach der dekorativen

und ornamentalen Seite hin, welche schon die starke Seite der Sammlung Gigli-Campana war.

Die Abteilung der plastischen Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance in den Berliner Museen bestand als solche bei der Eröffnung des Alten Museums noch nicht; doch war der Platz für die Anfänge, an welche sich allmählich die Bildung dieser Abteilung anschloss, von vornherein im Alten Museum bestimmt. Dieselben bestanden in den im sogenannten Majolikenkabinet (dem nach dem westlichen Hofe hinaus zu ebener Erde belegenen Zimmer, welches jetzt die griechische Plastik beherbergt) aufgestellten „Werken der della Robbia, der Majoliken, Glasmalereien u. s. w.", deren Verzeichnis im Jahre 1835 vom Direktor der Skulpturengalerie, Professor Fr. Tieck, herausgegeben wurde. Schon diese unbestimmte Bezeichnung, welche dem Titel des eben genannten Katalogs entlehnt ist, beweist die Unbestimmtheit in der Abgrenzung, welche bei der Gründung dieser Abteilung obwaltete; wesentlich wohl aus Rücksichten auf den Raum. Einer rein kunstgewerblichen, jedoch auf einige spezielle Fächer beschränkten Sammlung wurden eine Anzahl Robbia-Arbeiten einverleibt, weil sie mit den Majoliken den gleichen technischen Herstellungsprozess gemein haben; und an diese reihten sich wiederum die wenigen ausserdem vorhandenen rein plastischen Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance aus Marmor, Alabaster, Thon u. s. f.

Jene glasierten Thonarbeiten der florentiner Bildhauerfamilie Della Robbia hatte der preussische Generalkonsul Bartholdy in Rom gleichzeitig mit seiner Sammlung italienischer Majoliken, gewissermassen als eine höhere Gattung derselben, zusammengebracht. Mit derselben war sie aus seinem Nachlasse 1828 von König Friedrich Wilhelm III. für das seiner Vollendung entgegengehende Museum erworben worden. Mit dieser Bartholdyschen Sammlung fanden auch die in gleicher Absicht bereits 1824 von Herrn v. Derschau angekauften alten Glasmalereien, sowie die vereinzelten plastischen Bildwerke, welche die alte Kunstkammer im Königlichen Schloss enthielt oder welche kurz vor der Eröffnung des Museums einzeln für dasselbe erworben waren, in demselben Raume ihren Platz. Die Aufstellung dieser mannigfaltigen und zahlreichen Gegenstände wurde 1833 vollendet, und darauf der neue Raum dem Publikum eröffnet.

Der künstlerische Wert der verhältnismässig kleinen Zahl rein plastischer Werke dieser Abteilung war noch keineswegs

bedeutend. Von den zehn Robbia-Arbeiten der Bartholdyschen Sammlung ist keine auf den grossen Begründer dieser Künstlerfamilie, auf den alten Luca della Robbia zurückzuführen; doch sind darunter einige gute Arbeiten von der Hand seines Neffen Andrea und aus dessen Werkstatt, sowie ein oder zwei Jugendwerke seines Sohnes Giovanni. Von gleicher Güte sind einige italienische Bildwerke anderer Art, welche die Bartholdysche Sammlung ausserdem noch enthielt oder welche vereinzelt vor dem Jahre 1830 erworben waren; insbesondere ein Flachrelief in Marmor, Christus auf dem Ölberge darstellend, das einem eigenartigen Nachfolger des Donatello angehört, und ein grosses Thonrelief der Madonna mit dem Kinde von Jacopo Sansovino, welches eine der schönsten Schöpfungen der Hochrenaissance unter Michelangelos Einflusse genannt zu werden verdient; ferner ein Tabernakel der römischen Schule vom Ausgange des Quattrocento, welches 1826 unter der irrtümlichen Benennung Jacopo Sansovino erworben wurde; endlich wenigstens eine jener derb naturalistischen Charakterbüsten der florentiner Kunst des Quattrocento, die bemalte Thonbüste des Rechtsgelehrten Ser Ceccon. So wenig zahlreich diese Sachen waren, so waren sie doch ganz geeignet, den Sinn für die Bildung einer Sammlung italienischer Renaissancebildwerke in der Verwaltung des Museums zu wecken.

Die kleine Zahl der aus der alten Kunstkammer entlehnten plastischen Bildwerke (ursprünglich acht, denen 1839 noch einige andere hinzugefügt wurden) hatte neben den genannten Arbeiten nur einen sehr bedingten Wert. Es sind sämtlich wenig umfangreiche Arbeiten nordischer Herkunft vom Ausgange des XVI. und aus dem XVII. Jahrhundert, als die missverstandene Nachahmung der antiken und italienischen Plastik die ursprüngliche Originalität und Feinheit der Empfindung in der nordischen Skulptur bereits verwischt hatte. Das Hauptstück, der dem Duquesnoy zugeschriebene bogenspannende Amor, wird wohl mit Recht auf die oranische Erbschaft zurückgeführt; und nach dem gleichen Charakter, der auf niederländischen Ursprung im XVII. Jahrhundert hinweist, kamen von dort auch wohl eine zweite Kinderfigur, der sogenannte Deus silentii aus Alabaster und eine kleine Brunnenfigur. Die übrigen Arbeiten, deutschen Ursprungs und meist in Alabaster ausgeführt, verdienen nicht besonders genannt zu werden.

Der vorwiegend kunstgewerbliche Charakter dieser Abteilung wurde noch verstärkt, als derselben im Jahre 1835 aus dem

Ankauf der grossartigen Sammlungen des preussischen Generalpostmeisters von Nagler die Majoliken und Glasmalereien überwiesen wurden, zu deren Aufstellung die Generalverwaltung das zweite Kabinet des Erdgeschosses, das jetzige etruskische Zimmer am östlichen Hofe einräumte. In der richtigen Erkenntnis dieses gemischten Charakters der Abteilung, sowie der Inkonsequenz, dass trotzdem andere Zweige des Kunstgewerbes und zum Teil selbst der freien Plastik in der Kunstkammer verblieben und darin vermehrt wurden, stellte der Direktor der Skulpturengalerie, Professor Tieck, in seinem Jahresberichte für 1835 den Antrag, dass, nachdem man einmal „gegen seinen Wunsch die sogenannte Majolikenabteilung im Museum gebildet habe und sie noch vergrössere", man auch konsequenterweise die übrigen kunstgewerblichen Gegenstände aus der alten Kunstkammer und aus der Nagler'schen Sammlung: die Elfenbein- und Holzschnitzereien, Emails u. s. w., dieser Majolikenabteilung im Museum überweisen und die Königl. Kunstkammer auf die „Schnitzeleien und Künstlichkeiten" beschränken solle, die ursprünglich ihren Hauptbestandteil gebildet hätten.

Dieser Antrag fand keine Berücksichtigung. Wenige Jahre später brachte jedoch ein äusserer Anlass eine entscheidende Klärung, freilich gerade nach der entgegengesetzten Richtung, die jener Antrag von Tieck vorgezeichnet hatte: die bedeutenden Erwerbungen, welche Professor Waagen an plastischen Bildwerken des Mittelalters und der Renaissance auf seiner Reise in Italien in den Jahren 1841/42 machte, bedingten schon räumlich eine Teilung der Abteilung. Diese führte dann zu dem glücklichen Entschluss, die kunstgewerblichen Bestandteile derselben der Kunstkammer einzuverleiben und die Abteilung hinfort auf rein plastische Bildwerke (ornamentale Skulpturen mit einbegriffen) zu beschränken und damit der Antikenabteilung in ihrer Abgrenzung gleichzustellen. Leider versäumte man, die Konsequenz dieser Scheidung auch für die Kunstkammer zu ziehen, indem man die Bildwerke der nordischen, namentlich der deutschen Plastik, die Elfenbein- und Holzschnitzereien nach wie vor bei der Kunstkammer verbleiben liess. Dadurch erhielt die Abteilung der mittelalterlichen und Renaissance-Skulpturen einen fast ausschliesslich italienischen Charakter, während man in der Kunstkammer bei dem Vorwiegen der kleinen Bildwerke und der kunstgewerblichen Abteilung, den Erwerb monumentaler Werke deutscher Plastik — in Holz sowohl als namentlich in Stein und Bronze — zu einer

Zeit, wo man häufig günstige Gelegenheit dazu hatte, fast ganz verabsäumte.

Die erwähnten Erwerbungen Waagens in Italien sind als die eigentliche Gründung der Abteilung zu betrachten, welche 1845 nach ihrer Eröffnung in dem Raum, den noch jetzt ein Teil derselben einnimmt, die Bezeichnung einer „Abteilung der plastischen Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance" erhielt. Verschiedene Umstände trafen damals zusammen, durch welche die Ausbildung gerade dieser Abteilung ermöglicht und begünstigt wurde. König Friedrich Wilhem IV., welcher schon als Kronprinz ein reges Interesse für das Museum bewiesen, hatte den Thron bestiegen. Fast gleichzeitig war auch im Posten des Generaldirektors ein Wechsel eingetreten; Herr von Olfers, der Nachfolger des Grafen Brühl, mit ganz anderen Vollmachten ausgestattet als dieser, griff selbstthätig auch in die Direktion der Einzelabteilungen ein. Dies war für die völlig vernachlässigte Abteilung der Renaissanceplastik zunächst von günstiger Wirkung; denn er teilte die Vorliebe für die christliche Kunst, welche den König beseelte. Anderseits herrschte damals im allgemeinen gegenüber der Plastik der christlichen Zeit, des Mittelalters wie der Renaissance, eine so völlige Nichtachtung, dass Erwerbungen in dieser Richtung, zumal in dem Lande, wo sich diese Kunst allein zu einer völlig freien und monumentalen entwickelt hatte, in Italien, leicht und mit ganz geringem Kostenaufwand zu machen waren.

Dass gerade der Direktor der Gemäldegalerie und nicht der Abteilungsdirektor selbst oder der „Archäolog der Museen" oder einer der deutschen Bildhauer, welche in Italien lebten und dort für die Erweiterung der antiken Abteilung mitwirkten, der Bildung und Förderung dieser Sammlung sich unterzog, war keineswegs ein blosser Zufall. Die christliche Plastik hat von vornherein, namentlich zur Zeit ihrer Blüte in Italien eine von der gleichzeitigen Malerei abhängige Stellung und daher eine wesentlich malerische Wirkung; die grossen Maler der Renaissance in Italien waren zum Teil zugleich die ersten Bildhauer ihrer Zeit, sodass ein ernsthaftes Studium der Malerei die gleichzeitige Plastik gar nicht unberücksichtigt lassen kann. Die klassischen Archäologen sahen damals noch fast ausnahmlos in der christlichen Plastik nur einen Verfall und wiesen daher jede nähere Berücksichtigung derselben von der Hand. Abgesehen von der Entstehungsgeschichte fremder Sammlungen christlicher Plastik hat auch die weitere Entwickelung unserer Abteilung die Richtigkeit dieser Thatsache be-

stätigt, und zugleich ihren officiellen Ausdruck in der Abtrennung der Abteilung von der Verwaltung der Antikensammlung und in der Zuteilung derselben zur Verwaltung der Gemäldegalerie gefunden.

Direktor Waagen ging im Herbst des Jahres 1841 im besonderen Auftrage Sr. Maj. des Königs mit einer ganz bestimmten, beschränkten Mission nach Italien; es galt den Erwerb einer kleinen Zahl bekannter Hauptwerke grosser italienischer Meister, namentlich der venezianischen Schule, die sich im Privatbesitz befanden und angeblich käuflich sein sollten. Abgesehen von dem Ankaufe zweier umfangreicher guter Werke aus der Schule von Brescia missglückte diese Mission. Im Unmut über die fehlgeschlagenen Hoffnungen stürzte Waagen sich zunächst, gegen seine Instruktion, aus Liebe zur Sache — wie er selbst schon in seinem ersten Briefe aus Italien schreibt — in die Flut des kleinen italienischen Kunsthandels, der damals noch mehr als heute von zahllosen Leuten jeden Standes und jeden Ranges betrieben wurde. Die plastische Abteilung hat sich nicht darüber zu beklagen, wenn auch hier und da, namentlich bei Sammlungskäufen, geringe oder schadhafte Sachen mit unterliefen und Stücke von mässigem dekorativen oder historischen Wert durch ihre Billigkeit zum Ankaufe verlockten.

In Venedig hatte Waagen das Glück, den bedeutendsten und damals wohl einzigen Sammler plastischer Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance, Herrn Pajaro, der durch lange und fruchtlose Unterhandlungen mit der russischen Regierung ermüdet war, zum Verkauf einer freien Auswahl aus seiner umfangreichen Sammlung bereit zu finden. Für den Preis von 13260 Francs erstand Waagen achtzig meist grössere Bildwerke in Marmor, istrischem Kalkstein, Thon u. s. w., welche der Besitzer namentlich aus den Palästen Grimani[1]), Tiepolo, Nani, den damals gerade abgebrochenen Kirchen in Murano und Torcello, der verfallenen Scuola di San Giovanni in Venedig u. s. f. zusammengebracht hatte. „Für diese mässige Summe, so schreibt Waagen in der ersten freudigen Erregung über den unverhofften Erwerb, haben wir die erste Sammlung der grossen paduanisch-venezianischen Schule für

[1]) Dort unterhandelte gleichzeitig der Generaldirektor jahrelang um den Ankauf der stark restaurierten und kaum dekorativ wertvollen Kolossalstatue des M. Agrippa, für die man Hunderttausende forderte!

Skulptur in Europa! — Ich habe die Überzeugung, dass ich durch diesen Ankauf dem Staate den ersten wichtigen Dienst geleistet habe, welcher, ich darf es sagen, ganz im Geiste des seligen Schinkel gemacht ist, der gerade solche Art Denkmäler mit mir hier im Jahre 1824 so sehr bewunderte und mit seiner gewohnten Feinheit besprach."

Dieses Urteil überschätzt die Bedeutung des Ankaufs insofern nicht, als selbst heute noch die venezianische Plastik sogar in den Museen Italiens so spärlich vertreten ist, dass die venezianische Abteilung der Berliner Sammlung noch immer die vollständigste ihrer Art genannt zu werden verdient. Sie zeigt dieselbe von den altchristlichen Sarkophagen und byzantinischen Dekorationsstücken und Reliefs, welche die Venezianer während des XI. und XII. Jahrhunderts zur Ausschmückung ihrer Prachtbauten im Orient zusammenholten und später noch Jahrhunderte lang in ihren Bauwerkstätten kopierten, bis herab zu den Ausläufern der Schule des Jac. Sansovino in reicher und mannigfacher Auswahl. Als Hauptstücke dieses Ankaufs seien hier genannt: die grosse Relieffigur des heiligen Hieronymus vom Kirchlein San Girolamo, ein Werk in der Art der Buon, die Thorlünette von der Scuola di San Giovanni und die beiden grossen Schildhalter vom Grabmal Vendramin, letztere von Alessandro Leopardi; aus dem Cinquecento ein Altar in bemaltem Thon von Jacopo Sansovino, die Madonna zwischen Heiligen darstellend, und unter drei Büsten von Alessandro Vittoria ein Meisterwerk desselben, die Marmorbüste des Ottavio Grimani; von den zahlreichen dekorativen Werken eine spätgotische Brunnenmündung im Charakter der Kapitelle des Dogenpalastes, ein Kamin im Stile des J. Sansovino und zwei besonders feine Pilaster von der Scuola di San Giovanni.

Der Generaldirektor von Olfers zeigte in der Art, wie er diesen Ankauf Waagens aufnahm, ein damals seltenes Verständnis für die Bedeutung dieser Kunst. An den Dank für das Erworbene schliesst sich die Aufforderung, in gleicher Richtung weiter in Italien thätig zu sein: „könnten wir Ausgezeichnetes von den toskanischen Meistern hinzufügen, so würde uns künftig, wenn einmal unsere Museen in ihrem ganzen Zusammenhange dastehen, Niemand mehr den Rang ablaufen können" — so schreibt Herr von Olfers an Waagen auf dessen Wege nach Florenz, wo er ihm eine Reihe von Renaissancebildwerken, die in den letzten Jahren von dort angeboten waren, zur Berücksichtigung empfahl.

Hier in Florenz, dem eigentlichen Mittelpunkte der Re-

naissanceplastik, war in anderer Weise wie in Venedig der Boden für einen verständnisvollen Sammler vorbereitet. Zwar fehlte es dort an einer Privatsammlung, wie die des Pajaro in Venedig, oder wie die, welche später von Gigli für den Marchese Campana zusammengebracht und 1859 durch das South Kensington Museum angekauft wurde. Dagegen war in Florenz ein für seine heimische Kunst begeisterter Maler, der Cav. Cesare Mussini, durch Familienbeziehungen für Preussen und insbesondere für die Interessen des Berliner Museums gewonnen worden. Als Beweis davon hatte derselbe bereits im Jahre 1839 die bemalten Stuckbüsten des Lorenzo Magnifico und des sogenannten Macchiavelli dem Museum zum Geschenk gemacht und ein Jahr darauf die bemalte Thonbüste des Piero Soderini um eine kleine Summe für das Museum angekauft. Spätere Angebote durch Mussini waren, zum Teil mit Rücksicht auf die bevorstehende Reise Waagens, zunächst nicht weiter verfolgt worden. Mussinis Führung und ohne Zweifel auch dem Beistande unseres damaligen Gesandten in Florenz, Dr. von Reumont, des bekannten Forschers auf dem Gebiete der politischen wie der Kunstgeschichte Toskanas, verdankte Waagen, dass er auch in Florenz um 3000 Francs eine der Zahl nach zwar kleinere (etwa 25 Stück umfassende), aber dem Kunstwerte nach sogar noch bedeutendere Sammlung florentinischer Bildwerke zusammenbrachte, zumeist aus dem Besitze des Marchese Orlandi, durch welche damals die Abteilung der mittelalterlichen und Renaissance-Skulpturen in Berlin in der That, nach Waagens Ausdrucke, als „einzig in ihrer Art" dastand. Von den Benennungen, unter denen die Sachen erworben wurden, ist zwar in den meisten Fällen abzusehen — es gab eben damals noch keine Geschichte der toskanischen Skulptur; aber mehrere dieser Erwerbungen sind als Werke erster Meister zu bezeichnen, die jetzt noch zu den Hauptzierden der Sammlung zählen. Voran die Marmorbüste einer jungen Florentinerin, wahrscheinlich von Desiderio da Settignano, eine ähnliche Mädchenbüste von Mino da Fiesole, sowie drei Reliefbüsten: der alte Cosimo de' Medici und Matthias Corvinus und seine Gemahlin; endlich unter zwei Terrakottabüsten von Jünglingen namentlich die irrtümlich Pico della Mirandola genannte, aus dem Atelier Verrocchios. Unter mehreren Madonnenreliefs ist ein Marmorrelief von Donatello, wenn auch nicht eigenhändig ausgeführt, ein besonders wertvolles Stück. Auch das Thonrelief mit dem Traume des Papstes Innocenz II. hat als verworfenes Modell für

die Kanzel des Benedetto da Majano in Sta. Croce zu Florenz ein besonderes Interesse.

Zu diesen beiden grossen Ankäufen in Venedig und Florenz kamen noch einige wenige Einzelerwerbungen Waagens an anderen Orten Italiens. Darunter sind besonders nennenswert ein Relief von Nicolò Pisano aus Pistoja, ferner ein grösseres Marmorrelief des Jacopo Sansovino mit dem Sturz des Phaeton aus Rom, und vor Allen aus Modena die grosse Nischengruppe der Verehrung des gekreuzigten Heilands von Antonio Begarelli, der in der malerischen Auffassung der Plastik die äussersten Konsequenzen zieht.

Diese plastischen Erwerbungen Waagens gingen zusammen auf dem Seewege nach Berlin. Das Schiff, welches sie trug, hatte das Unglück, an der Küste von Wales am 16. Dezember 1842 zu stranden; jedoch gingen nur zwei Stück dabei zu Grunde: ein Robbiarelief und ein dem Ant. Pollajuolo zugeschriebenes Relief eines Kampfes nackter Männer, wohl eine Kopie nach seinem berühmten Stiche dieses Gegenstandes. Nach ihrer Ankunft in Berlin wurden diese Skulpturen, wie oben bereits erwähnt, mit den übrigen plastischen Bildwerken des Mittelalters und der Renaissance, nach Ausscheidung der Majoliken und Glasgemälde, in dem westlichen der nach der Front des Museums belegenen beiden Säle aufgestellt und Ende des Jahres 1845 dem Publikum eröffnet. Das erste kurze Verzeichnis erschien zwei Jahre darauf, als Anhang des Verzeichnisses der antiken Bildhauerwerke. Die neueste 1861 ausgegebene Bearbeitung desselben durch Professor Gerhard enthielt keine weitere wesentliche Änderung, als dass auch die kurzen Andeutungen Tiecks über die Herkunft (ob aus der Kunstkammer, aus der Sammlung Bartholdy oder durch neue Erwerbung) fortgelassen wurden.

Durch Waagens Erwerbungen war zu einer Sammlung italienischer Bildwerke ein trefflicher Grund gelegt worden. Wenn man es dabei bewenden liess, wenn man nach keiner Seite den Ausbau versuchte, so darf die Schuld daran keineswegs allein oder vornehmlich dem Generaldirektor zugeschoben werden, dessen Interesse und Verständnis für diese Abteilung — eine eigentliche Kenntnis der italienischen Kunst und des Kunstmarktes war von ihm nicht zu verlangen — bereits hervorgehoben wurde. Die Durchführung eines grossartigen Planes, den er beim Eintritt in sein Amt entworfen oder richtiger wieder aufgenommen hatte, beanspruchte in den folgenden Jahrzehnten die

Hauptthätigkeit des Herrn von Olfers und zugleich die damals spärlicher fliessenden Mittel: die Gründung einer Sammlung von Gipsabgüssen, welche die Skulptur aller Zeiten und Länder in ihren hervorragenderen Leistungen mit möglichster Vollständigkeit vorführen sollte. Speziell fiel dem Generaldirektor die mühsame Arbeit der Sorge für die Plastik des Mittelalters und der Renaissance allein anheim, da keiner der Beamten der plastischen Abteilung Interesse oder Befähigung nach dieser Richtung besass. Dazu kam, dass der Misserfolg von Waagens italienischer Reise in Bezug auf ihr eigentliches Ziel, den Erwerb von Meisterwerken der Malerei, eine spätere Reise des einzigen Sachverständigen zu ähnlichen Zwecken verhinderte.

Unter solchen Umständen sehen wir denn mehr als ein Vierteljahrhundert der Abteilung der mittelalterlichen und Renaissance-Skulpturen nur ganz gelegentlich einzelne neue Erwerbungen zufliessen, die entweder durch kunstsinnige Laien und Gönner des Museums vermittelt wurden oder sich durch Angebote aus nächster Nähe oder mit gelegentlichen Gesamterwerbungen darboten.

So wurde 1845 im Kunsthandel in Berlin die kolossale Marmorbüste eines Papstes, anscheinend Alexanders VI. aus dem Geschlecht der Borgia, als Bildnis das Hauptstück, welches die etwas nüchterne römische Plastik des Quattrocento aufzuweisen hat, um 160 Thaler erworben. Im folgenden Jahre erhielt die eben in ihrem neuen Raume eröffnete Abteilung durch die Überweisung von Pigalle's Statue des Merkur aus den Gärten von Sanssouci ein charakteristisches und treffliches Beispiel des koketten, malerischen französischen Rokoko. Gleichzeitig erhielt die Sammlung der Robbia - Arbeiten durch den damaligen Gesandten in Rom, Herrn von Usedom, und durch Vermittelung des Dr. Friedländer verschiedenen Zuwachs, der jedoch nicht von besonderem Kunstwert war. In den beiden folgenden Jahrzehnten sind nur noch einige Bildnisse nennenswerte Erwerbungen: die Marmorbüste eines venezianischen Feldherrn von A. Vittoria, sowie eine Anzahl Reliefporträts der Mailänder Fürsten aus dem Hause Sforza; das des alten Francesco zu Pferde, aus dem Nachlasse des Generals von Barfus-Falkenburg (1864), und mit der Sammlung Minutoli die geringeren Brustbilder des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin. Ein letzter sehr schätzenswerter Zuwachs unter dem Generaldirektor von Olfers war der 1868 durch Überweisung aus den Königlichen Schlössern

erworben, von denen Vasari die eine als ein Werk des Andrea Sansovino beschreibt.

In der Büste des Giovanni Rucellai wurde bereits 1876 wohl das Hauptstück aller bemalten Stuckbüsten und zugleich ein ausserordentlich gross gehaltenes Werk von einem der Altmeister der florentiner Renaissance der Sammlung gewonnen. Von dem eigentlichen Begründer derselben, von Donatello, erhielt die Abteilung 1878 mit dem Erwerb der Gemälde aus dem Palazzo Strozzi ein erstes und sehr charakteristisches Werk seiner früheren Zeit, die Bronzestatuette des Täufers in halber Lebensgrösse. Dieser folgte bald in der unciselierten Bronzebüste eines bejahrten Kriegers ein zweites, wenn auch nicht beglaubigtes, so doch kaum weniger wertvolles Stück aus Pariser Privatbesitz. Das Bestreben, dem Überwiegen von Porträtbüsten des Quattrocento durch Anschaffung von gleichwertigen Werken idealen Inhalts abzuhelfen, hatte Anfangs nicht den gleichen Erfolg. Doch gehört schon in diese erste Zeit meiner Thätigkeit der Erwerb eines sehr gross gehaltenen bemalten Madonnenreliefs von Donatellos Mitarbeiter Michelozzo (1876), eines unbemalten Thonreliefs der Madonna mit dem Kinde, wahrscheinlich von Antonio Rossellino und der derb naturalistischen Marmorbüste Christi als Ecce homo von Mino da Fiesole (1875). Die 1880 angekaufte Relieffigur des Glaubens von demselben Künstler ist besonders dadurch von Interesse, dass sie in ihrem unfertigen Zustande die Marmorbehandlung des Quattrocento in ihren verschiedenen Stadien zeigt.

Ein Hauptwerk der Hochrenaissance und damit zugleich das Hauptstück der ganzen Abteilung wurde nach mehrjährigen Verhandlungen 1879 in der Marmorstatue des jugendlichen Johannes d. T. von Michelangelo gewonnen, eine Jugendarbeit, welche als solche noch ein dem Quattrocento entlehntes treues Festhalten an der Natur, zugleich aber einen Liebreiz in den Formen und eine Grazie in der Bewegung zeigt, wie sie dem gewaltigen Meister in seinen späteren Werken nicht mehr eigen war.

Seit dem Jahre 1879 erfuhr die Abteilung nach zwei Seiten, die ganz vernachlässigt waren, eine systematische Bereicherung. Zunächst wurde die Anlegung einer Sammlung altbemalter Stuckreliefs (stucchi duri) des Quattrocento begonnen. Die Bedeutung derselben beruht namentlich in dem Umstande, dass eine Reihe jetzt meist verlorener Marmor- oder Bronzeoriginale hervorragender Meister darin erhalten sind, indem diese Stuck- oder Thonabdrücke über den Originalen oder den Modellen derselben

im Atelier der Künstler genommen und dann unter ihren Augen bemalt wurden. Zugleich gestatten dieselben interessante Rückschlüsse auf die Art der Bemalung der Thon- wie der Marmorarbeiten jener Zeit. Diese Sammlung umfasst jetzt bereits eine beträchtliche Zahl solcher Bildwerke, durch welche, wie wir später sehen werden, namentlich die Kenntnis von Donatello und seiner Schule wesentlich gefördert wird.

Die Erweiterung nach einer anderen Richtung wurde erst möglich nach der Seitens des Hohen Protektors angeregten und vom K. Ministerium 1875 durchgeführten Auflösung der Kunstkammer, aus welcher der rein kunstgewerbliche Teil dem neuen Kunstgewerbe-Museum, die der freien Plastik angehörenden, in Bronze, Elfenbein, Holz u. s. w. ausgeführten Bildwerke 1879 der Renaissance-Abteilung der Königl. Museen überwiesen wurden. Die Erweiterung dieser Sammlung nach einer so gut wie gar nicht vertretenen Seite erfolgte 1880 durch den Ankauf der umfangreichen Bardinischen Sammlung italienischer „placchette", d. h. kleiner Bronzereliefs, die als tragbare Altärchen und Kusstäfelchen, als Schaustücke an Hüten und Gewändern, als Teile von Tintefässern, Kästchen u. s. f. dienten. In den Ateliers der grossen Bildner des XV. und XVI. Jahrhunderts oder von ihnen selbst entworfen, bieten dieselben namentlich nach der Seite figürlicher Komposition eine sehr wünschenswerte Ergänzung der im ganzen doch seltenen und einseitigen monumentalen Schöpfungen dieser Meister. Eine weitere Bedeutung besitzen die Plaketten dadurch, dass eine beträchtliche Zahl derselben antike Bildwerke teils rein kopiert, teils in freier Umgestaltung wiedergiebt. Diese erweitern unseren Einblick in den Besitzstand an antiken Skulpturen zur Zeit der Renaissance und belehren uns zugleich darüber, was man damals in der Kunst der Antike bewunderte und wie man dieselbe auffasste und benutzte. Die Bardinische Sammlung bildete den Stock, welcher in den letzten Jahren durch neue Erwerbungen nahezu verdoppelt werden konnte.

In ähnlicher Weise, wie die Sammlung der Stuck- und Thonabdrücke sich besonders für die Bereicherung unserer Kenntnisse des Donatello und seiner Schüler und Nachfolger, sowie des alten Luca della Robbia als ergiebig erweist, beförderte die gleichzeitige Erwerbung von einer Anzahl grösserer und kleinerer Thonmodelle die Erweiterung unserer Kenntnis von Verrocchio und seiner Schule. Es sind dies das bemalte Modell der büssenden Magdalena, zwei nackte Putten, ein kleiner Akt zum David im

Bargello und das Aktstudium eines nackten schlafenden Jünglings. Vom alten Luca della Robbia wurde 1883 in Casa Alessandri in Florenz auch eine grössere eigenhändige Arbeit erworben, das nicht glasierte Thonrelief der von zwei Engeln verehrten Madonna. Gleichzeitig wurde die Sammlung der Büsten durch zwei hervorragende Stücke aus der Hochrenaissance vermehrt, die grosse Bronzebüste des Papstes Gregors XIII. und die Marmorbüste der Teodorina Cibo, Tochter des Papstes Innocenz VIII. Für beide ist, trotz ihrer Vorzüglichkeit und der ausgesprochenen Künstlerindividualität, der Name des Meisters noch nicht gefunden.

Die ausserordentliche Bewilligung, welche im Jahre 1884 für Erwerbungen der Gemäldegalerie und der Sammlung italienischer Renaissancebildwerke ausgesetzt wurde, konnte schon jetzt auch für die Vermehrung der letzteren ausgebeutet werden. Der im verflossenen Winter erworbene Altar des Andrea della Robbia ist ein frühes Hauptwerk dieses Künstlers und überhaupt eines der anziehendsten Bildwerke desselben. In den Madonnenreliefs von Mino und Donatello, letzteres aus Casa Pazzi stammend, sind gleichzeitig zwei hervorragende Marmorarbeiten dieser Künstler erworben. Für das Trecento von gleicher Bedeutung sind die im März 1886 angekauften Bildwerke von zwei der grossen Meister der Familie Pisano, die Marmorstatue der Madonna von Giovanni Pisano und das bemalte Kruzifix von Andrea Pisano, auf die ich jetzt zunächst näher eingehen werde.

II.

Nicolò, Giovanni, Andrea und Nino Pisano.

Dem eingehenderen Studium der italienischen Kunst des Trecento konnte es nicht entgehen, dass die hergebrachte Ansicht von dem schroffen Gegensatz zwischen der Kunst des Trecento und der des Quattrocento, welche in der Bezeichnung der Gotik und Renaissance ihren Ausdruck gefunden hatte, für Italien nur teilweise richtig ist und zu falschen Folgerungen führte. Man hielt sich bei dieser Scheidung an nebensächlichen Formen der Kunstsprache, statt auf den Inhalt derselben einzugehen. Der Begriff der Gotik ist streng genommen ebenso unhaltbar in seiner Anwendung auf die italienische Kunst, wie die Übertragung des Begriffes der Renaissance auf die Kunst des Nordens. Allein um bestimmte Richtungen in der Geschichte der Kunst zu bezeichnen, können wir nicht ohne diese oder ähnliche Begriffe auskommen; nur müssen wir uns hüten, aus solchen allgemeinen Bezeichnungen für die Kunst der verschiedenen Länder die gleichen Schlüsse zu ziehen und ihre Grenzen mit einem Kalenderjahre fest abzustecken.

Die Entwickelung in der italienischen Kunst seit Nicolò Pisano und Cimabue ist eine stetige, ununterbrochene. Diese Künstler befreien die Kunst schon um die Wende des dreizehnten Jahrhunderts von der alten Gebundenheit und versuchen auf die Natur zurückzugehen; durch ihre grossen Schüler Giovanni Pisano und Giotto, die auf demselben Wege weiterschreiten, erfolgt dann die künstlerische Feststellung des Inhaltes der christlichen Lehre. Diese Künstler verdienen also im vollsten Masse als die Vorläufer der „Renaissance" bezeichnet zu werden. Das Quattrocento tritt sogar in schöpferischer Thätigkeit hinter dem

Trecento wesentlich zurück; seine Aufgabe war vielmehr, durch treues Eingehen auf die Natur die charakteristische Form für den gefundenen Inhalt auszubilden; diese Aufgabe erfüllen die grossen Künstler des Quattrocento, indem sie auf die Antike zurückgehen. Dieses sehr verschiedene Streben bewirkt, was man jetzt zuweilen übersieht, eine wesentlich verschiedene Erscheinung in den Bildwerken des Trecento und des Quattrocento.

Um näher in den Charakter und die Bedeutung der Plastik des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts — der „Protorenaissance", wie man mit etwas barbarischem Namen diese Zeit getauft hat, — einzugehen, sind die Bildwerke dieser Zeit in der Berliner Sammlung, wie überhaupt in allen Sammlungen diesseits der Alpen gar zu spärlich gesäet. Die monumentale Verwendung der Plastik dieser Zeit zur Dekoration der Kanzeln, Taufsteine, Grabdenkmäler und Kirchenfassaden hat von vornherein die Zerstreuung und insbesondere den Verkauf derselben ins Ausland auf einige wenige kleinere Stücke beschränken müssen. Dazu kommt, dass Dank dem geringen Verständnis und des mangelnden Interesses, namentlich Seitens der Privatliebhaber, italienische Bildwerke des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts keinen „Markt" haben und damit auch das Interesse der italienischen Händler, käufliche Waare aufzutreiben und auszuführen, nur ein geringes ist.

In unserer Sammlung sind die plastischen Bildwerke dieser Zeit fast ausnahmslos Erwerbungen der letzten Jahre. Ihre mässige Zahl wird durch ihre Güte aufgewogen; vier Generationen der Pisaner Schule sind darin vertreten; und zwar glaube ich mit Wahrscheinlichkeit mehrere Stücke auf die vier grossen Pisaner Meister selbst, deren Namen ich diesem Abschnitte vorangestellt habe, zurückführen zu können: auf Nicolò, Giovanni, Andrea und Nino Pisano.

Das einzige früher schon (durch Waagen 1842) erworbene Bildwerk, das Marmorrelief mit dem Bischof Beato Buonacorsi von Pistoja, dessen Brustbild von zwei Engeln emporgehalten wird, wurde von Waagen als ein Werk des Nicolò Pisano bezeichnet. Dass diese Arbeit der Richtung des Nicolò angehört, kann nicht zweifelhaft sein: sie zeigt noch nichts von der nervösen Lebendigkeit seines Sohnes Giovanni, besitzt vielmehr die klassische Ruhe, die weiche und doch einfache Faltengebung, die kräftige Formenbildung, die Art des Hochreliefs, welche dem Nicolò und seinen Gehilfen eigentümlich ist. Nicolò kann aber sehr wohl

selbst der Künstler dieses Reliefs sein. Sein Schüler, der Pistojese Fra Guglielmo, an den man bei einem Bildwerke dieser Zeit in Pistoja zuerst denken wird, hat kleinlichere, mehr rundliche Formen, kürzere Falten und andere Typen. Dagegen bietet Nicolòs Kanzel im Battistero zu Pisa in ihren ähnlichen Figuren auffallende Verwandtschaft mit dem Berliner Relief. Man vergleiche insbesondere den Engel der Verkündigung dort mit den beiden Engelgestalten hier. Die Formenanschauung und Kopfbildung, die Gewandung und Faltengebung, die Zeichnung und Behandlung der Hände sind die gleichen. Selbst Nebensachen, an denen sich Künstler am leichtesten verraten, wie die Form der Flügel und Zeichnung der Federn, wie das auffallende, weil gar nicht motivierte flatternde Mantelstück hinter den Engelsfiguren finden sich in beiden Arbeiten. Das Berliner Relief zeigt jedoch schon eine etwas weichere Zeichnung und mannigfaltigere Bildung der Falten, die nicht mehr so eckig gebrochen sind; in der Behandlung des Marmors fällt das Zurücktreten des Bohrers auf, dessen Löcher und Gänge in den Kanzelreliefs oft fast unverarbeitet stehen geblieben sind. Dies sind aber so untergeordnete Verschiedenheiten, dass sich dieselben sehr wohl schon aus den verschiedenen Zwecken der Arbeiten (das Berliner Relief war wohl für die Betrachtung in der Nähe gearbeitet) erklären lassen; sie können aber auch in der verschiedenen Zeit ihrer Entstehung begründet sein. Denn in dem verhältnismässig kurzen Zeitraume, der zwischen der Vollendung der Pisaner Kanzel (1260) und derjenigen im Dom zu Siena (1268) verstrich, hatte sich der Stil des Künstlers nicht unwesentlich verändert; die Formen erscheinen bei diesem jüngeren Werke weicher, die Falten weniger eckig, die Figuren bewegter und lebensvoller in der Empfindung. Es bereitet sich hier offenbar schon der Stil des Giovanni vor, der ja gerade an der Kanzel in Siena seine Schule durchmachte. Denn dass der Sohn, der bei Vollendung der Kanzel erst etwa achtzehn Jahre zählte, schon beim Entwurf und bei der Ausführung desselben der bestimmende Künstler gewesen sei, ist doch nicht zu denken.

Die Frage, wozu dieses Relief aus Pistoja ursprünglich gedient habe, ist nicht ganz leicht zu beantworten. Die völlig gleiche Dekoration findet sich an verschiedenen Lesepulten, namentlich von Kanzeln, wie wir deren eines gleich kennen lernen werden: Engel halten zwischen sich das Brustbild Christi oder eines Heiligen — ANG(eli) SVSC(ipiunt), wie in unserem

Relief eine Beischrift lautet. Diese Reliefs pflegen aber auf der Rückseite die Form eines aufgeschlagenen Buches zu haben und nach unten zu breit zuzugehen, um sicheres Auflager zu bieten. Dies ist leider hier nicht der Fall; doch ist nicht ausgeschlossen, dass diese Rückseite später abgemeisselt worden ist.

Ein solches Lesepult wurde 1881 in Florenz für die Berliner Sammlung erworben; dasselbe stammt aber aus Pisa. Über den Meister kann kein Zweifel sein: die stürmische Bewegung, die kühne Wendung der Köpfe, die tiefe Empfindung in der Gestalt des toten Christus, der grosse Wurf in den einfach gelegten Falten: alle diese Eigenschaften verraten auf den ersten Blick Giovanni Pisano. Der Umstand, dass die Grösse desselben eine mässige ist, spricht nicht notwendig gegen ihre Anbringung an einer Kanzel; denn die Kanzeln hatten mehrfach zwei solcher Lesepulte, ein grösseres und ein kleineres. Ich nenne als Beispiel die Kanzel des Fra Guglielmo in San Giovanni fuorcivitas in Pistoja. Da unter den Resten der Domkanzel in Pisa, die jetzt bekanntlich im Dom und im Camposanto zerstreut aufgestellt sind, ein Lectorium nicht mehr erhalten ist, so liegt, bei der Herkunft des Berliner Stückes aus Pisa, die Vermutung nahe, dass dasselbe ursprünglich zu jener Kanzel gehört habe.

Bedeutender, durch Umfang, grosse Vollendung in der Ausführung und treffliche Erhaltung, ist eine in neuester Zeit erworbene Marmorstatuette der Maria mit dem Kinde, etwas unter halber Lebensgrösse. Ich halte dieselbe gleichfalls für eine Arbeit des Giovanni Pisano. Für ihre Bestimmung bieten uns, abgesehen von den Figuren an den Kanzeln in Pistoja und Pisa und am Brunnen zu Perugia, namentlich verschiedene beglaubigte und zum Teil mit Giovannis Namen bezeichnete Marmorstatuen der Madonna den unmittelbaren Anhalt: die Statuen in der Madonna dell' Arena zu Padua, im Dom zu Prato, aussen am Battistero und im Camposanto zu Pisa; letztere nur bis zu den Knieen erhalten. Die charakteristischen Eigentümlichkeiten dieser Madonnen: das edle, fast klassische Profil des Kopfes der Maria, der ernste, forschende Blick, mit welchem die Mutter in die Augen des Kindes hineinblickt, die Art, wie sie das Kind auf dem linken Arme hält, und wie sie mit dem (regelmässig ungeschickt verkürzten) rechten Arme den Mantel aufhebt, die Anordnung des Mantels über dem Kopfe und die Franzen desselben,

die Zeichnung und flüchtige Ausführung der Hände finden sich in übereinstimmender Weise auch in der Berliner Marmorfigur. Die Auffassung des Kindes (an der Madonna über der Thür des Battistero ist dieselbe ein neuerer Zusatz) ist, im Gegensatz gegen die Gestalt der Mutter, in allen diesen Gruppen eine verschiedene: bald lächelt das Kind die Mutter freundlich an oder es blickt ihr forschend in das ernste Antlitz oder legt die Hand an die Krone auf dem Haupte der Mutter; gemeinsam ist ihnen aber der gerade neben der höheren Gestalt und dem grossartigen Kopfe der Maria besonders auffallende Realismus der Auffassung und Behandlung. In der Berliner Gruppe ist das Kind ganz gleich gekleidet wie in der Gruppe der Arena zu Padua und hält, wie dieses, ein kleines Buch in der linken Hand, während die Rechte den Mantel der Mutter fasst. Aber statt des ernsten forschenden Blickes dort, schaut hier das Kind heiter in das Gesicht der Mutter; ähnlich wie in der Gruppe im Camposanto zu Pisa.



Die Mehrzahl dieser Marienfiguren zeigt, in Übereinstimmung mit den meisten Gestalten von Giovannis übrigen Bildwerken, die schlanken Formen und eine imposante gestreckte Haltung. Ausnahmsweise ist die Maria im Dom zu Prato von beinahe kurzer und untersetzter Form. Dasselbe ist auch bei der Berliner Figur der Fall. In beiden Gruppen ist auch das Kind nicht so auffallend klein, wie sonst in der Regel bei Giovanni Pisano. Abweichend und, in Verbindung mit den kurzen Verhältnissen der Figur, entschieden unschön ist bei der Berliner Gruppe die geknickte Haltung der Beine; dadurch erscheint der

Unterkörper noch kürzer als er in Wirklichkeit ist. Auch kommen die kräftigen Falten nicht zu der grossartig einfachen und wirkungsvollen Entfaltung, wie in jenen schlanken Figuren mit gestreckter Haltung.

Diese eine unschöne Abweichung, die jedoch auch in manchen Figuren der Kanzelreliefs, namentlich auch in der Gestalt der Pisa und bei den Sockelfiguren derselben an der Domkanzel von Pisa, sich mehr oder weniger stark nachweisen lässt, giebt uns, glaube ich, noch keinen Grund, an der Urheberschaft des Giovanni oder an seiner Ausführung der Statuen zu zweifeln. Wie sehr selbst seine unmittelbaren Nachfolger, bei dem engsten Anschluss an Giovanni, diese Fehler ihres Meisters zur Karrikatur verzerren, dafür ist die Madonnenfigur des Guglielmo Agnelli über der Thür von San Michele in Borgo zu Pisa (vom Jahre 1304) ein sprechendes Beispiel.

Gleichzeitig mit dieser Marmorstatuette wurde in Florenz ein Kruzifix erworben, das in Holz geschnitzt und bemalt ist. Die Bemalung ist, nach mehr als fünfhundert Jahren, von so tadelloser Erhaltung, dass selbst Rauch und Schmutz von der Figur fast ganz fern gehalten sein müssen. Mir ist kein zweites plastisches Kruzifix von italienischer Herkunft bekannt, das sich im Adel der Auffassung oder in Schönheit mit dieser Gestalt messen könnte; die treffliche Erhaltung trägt noch dazu bei, den Eindruck derselben zu steigern.

Wer ist aber der Künstler? Nach meiner Empfindung Andrea Pisano. Ich sage: nach meiner Empfindung, weil mir zum Aussprechen einer bestimmten Ansicht der nötige Anhalt zum Beweise derselben leider fast ganz fehlt. Von Andrea Pisano sind nur noch die herrlichen Reliefs der Bronzethür des Battistero zu Florenz beglaubigt; und auch von dieser Komposition pflegt man auf Vasaris Autorität den Entwurf dem Giotto beizumessen. Die vollständige Unhaltbarkeit dieser Ansicht habe ich an einer anderen Stelle nachzuweisen versucht, auf die ich hier verweise[1]). Kaum werden zwei gleichzeitige Künstler derselben Schule grössere Verschiedenheiten aufweisen, als gerade Giotto und Andrea Pisano. Statt der Gewalt und Tiefe der Empfindung, statt der Leidenschaftlichkeit der Bewegung in Giottos Schöpfungen wohnt den Kompositionen der florentiner Bronzethür eine

[1]) Burckhardt, „Der Cicerone“, V. Aufl. S. 328f.

klassische Ruhe inne, die neben Giotto beinahe nüchtern erscheint. Dafür entschädigt der Künstler durch eine anspruchslose Anmut und Schönheit seiner Gestalten, Richtigkeit ihrer Verhältnisse und Feinheit der Durchführung bis in die Einzelheiten, die wir bei Giotto vergeblich suchen würden.

Auch vorausgesetzt, dass wir in den Reliefs der florentiner Pforte eine nach Erfindung und Ausführung eigenhändige Arbeit des Andrea anerkennen, bleibt doch der Anhalt zum Vergleich mit dem Kruzifix der Berliner Sammlung nur ein geringer. Denn diese Bronzereliefs, deren Guss und Ziselierung obenein nicht von Andrea selbst ausgeführt wurden, bieten schon nach dem Material und durch ihre kleinen Verhältnisse mit einer lebensgrossen, in Holz geschnitzten und bemalten Gestalt verhältnismässig wenige Vergleichungspunkte. Dieselben fehlen aber auch für den Gegenstand, da die Darstellung des Gekreuzigten in der italienischen wie in der deutschen Kunst gewissermassen ihre eigene Geschichte und ihren eigenen Stil hat. Die Geschichte des Täufers, welche die südliche Thür der florentiner Taufkirche darstellt, bietet aber dafür weniger Anhalt als etwa die Geschichte der Passion Christi bieten würde.

Mit aller Einschränkung, die diese verschiedenen Umstände einem bestimmten Urteil auferlegen, glaube ich doch den Andrea Pisano als den einzigen Künstler bezeichnen zu dürfen, dessen Charakter sich in dem Berliner Kruzifix bekundet.

Zunächst ist toskanische Herkunft ausser Zweifel, da das Kruzifix bis vor kurzem den Schmuck einer Kirche in Lucca bildete; dass dasselbe aber auch der Zeit des Andrea angehöre, lässt sich schon aus der sehr ausgesprochen gotischen Form der Buchstaben in der Inschrift über dem Kreuz schliessen. Im ganzen XIV. Jahrhundert hat aber kein anderer Bildhauer nur annähernd den Schönheitssinn und zugleich den feinen Sinn für den menschlichen Körper (von Verständnis desselben kann man ja im Trecento überhaupt nicht sprechen), diese klassische Ruhe und den Geschmack in der Anordnung, die sich in der Gestalt des Gekreuzigten aussprechen. Fast alle Kruzifixe des Trecento wirken daneben wie Karrikaturen; und selbst die berühmten Kreuze eines Donatello, Brunellesco und manche tüchtige namenlose Kruzifixe des Quattrocento in Florenz stehen wohl an naturalistischer Durchbildung des Körpers über diesem Bildwerke, in Adel der Auffassung, Schönheit der Linien und Formen aber weit dahinter zurück. Insbesondere tragen die geschmackvollen

Falten im Schurz des Gekreuzigten genau den Charakter der Faltengebung des Andrea in den Thürreliefs; und der Kopf zeigt denselben Typus, dem wir in den wenigen Darstellungen der Thür, in denen der Heiland auftritt, begegnen, nur hier in der feinsten Durchführung, welche die Grösse und das Material dem Künstler gestatteten.

Auch der begabteste Schüler Andreas, sein Sohn Nino Pisano, ist in der Berliner Sammlung in einer kleinen sehr bezeichnenden Arbeit vertreten, in einer Madonnenstatuette aus Alabaster. Die Übereinstimmung mit den bekannten bezeichneten Madonnenstatuen in Sta. Maria Novella zu Florenz und in der Madonna della Spina zu Pisa ist eine so grosse, dass man auf den ersten Blick eine Wiederholung nach einer dieser Statuen darin zu sehen glaubt. Aber sie ist, genau verglichen, doch von beiden verschieden und ist denselben sogar vielleicht dadurch noch überlegen, dass die rein genreartige Auffassung und die zierliche Behandlung hier in kleinem Massstabe glücklicher wirkt als in jenen beinahe lebensgrossen Statuen.



Auf eine kleine männliche Büste der Berliner Sammlung, welche dieser Zeit der florentiner Kunst angehört, werde ich noch später einzugehen haben (vergl. den Abschnitt über die Porträtskulpturen im Quattrocento). An derselben Stelle ist auch die interessante süditalische Büste einer jungen Fürstin, die sich in Scala bei Ravello befand, zu besprechen. Im Anschluss an die letztere seien hier kurz noch ein paar andere süditalische und sizilianische Bildwerke genannt, die für die Plastik in Süditalien bis zum Eindringen der florentiner Kunst um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und in Sizilien sogar teilweise noch viel länger sehr bezeichnend sind. Sie zeigen den Einfluss der mit den Anjous nach Neapel kommenden fran-

zösischen Kunstwerke und Künstler in solchem Masse, dass man dieselben, ohne nähere Kenntnis dieser Kunstepoche in Süditalien, für französischen Ursprungs halten könnte. Dies ist namentlich der Fall mit den beiden kleinen Marmorstatuetten im Zeitkostüm, ein Mann im Vollbart und eine Frau mit verhülltem Haupte. Die Haltung dieser Figuren und ihr Ausdruck lassen keinen Zweifel darüber, dass dieselben an irgend einem Grabmal als Leidtragende angebracht waren, wie wir es so oft an den gotischen Denkmälern im Norden, insbesondere in Frankreich sehen, in Italien aber nur in Neapel und in den von Neapel abhängigen Provinzen. Wie diese Form und Ausstattung der Grabmonumente aus Frankreich importiert war, so ist auch die Haltung und Behandlung der Figuren stark von der französischen Kunst des dreizehnten und vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts beeinflusst. Dass sie aber in Italien selbst gearbeitet sein müssen, dafür spricht nicht nur die Tracht, sondern auch der Marmor: ein schöner parischer Marmor. Offenbar hat also der Künstler irgend ein antikes Bildwerk oder Bruchstück eines solchen als Material für seine Arbeit benutzt[1]).

Ebenso stark bethätigt sich der französische Einfluss in einer mehr als halb lebensgrossen aus Sizilien stammenden Alabasterstatue der Maria mit dem Kinde, welche, wie die eben genannten Figürchen, vor einigen Jahren von Alessandro Castellani erworben wurden. Die Haltung, das anmutige Köpfchen der Maria, die Bewegung des Kindes und die Faltengebung entsprechen französischen Elfenbeinarbeiten vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Aber schon die in Gold aufgetragenen Ornamente auf den Gewändern, die (wie die Bemalung) trefflich erhalten sind, verraten eine sehr viel spätere Entstehung. Danach kann die Arbeit kaum vor der Mitte des Quattrocento entstanden sein; vielleicht ist sie sogar erst aus dem Anfange des Cinquecento. Bei näherer Betrachtung empfindet man auch,

---

[1]) Es ist dies im Mittelalter und in der Renaissance gar nicht selten geschehen. Die berliner Sammlung besitzt noch ein zweites interessantes Beispiel, das grosse Marmorrelief der Madonna, welches sich früher in San Francesco zu Siena unter dem Namen des Cozzarelli befand. Nach einer Mitteilung der italienischen Bildhauer, denen das Museum die Reinigung der pergamenischen Skulpturen verdankt, ist dieses Relief aus demselben Marmor gearbeitet, wie der grosse Fries des pergamenischen Altares und einzelne dort gefundene Statuen.

dass diese Lieblichkeit eine etwas gesuchte, die Eckigkeit der Falten eine angelernte ist, der die Weichheit der Behandlung widerspricht. Der merkwürdige Sockel mit vier ruhenden Stieren ist vielleicht noch ein Nachklang der arabischen Kunst, welche im frühen Mittelalter Sizilien beherrschte und eine so eigenartige glänzende Kunstentfaltung auf der Insel hervorrief.

Ähnliche, wenn auch meist weniger umfangreiche und geringere Madonnenstatuetten, die durch ihre Übereinstimmung den Mangel an Originalität ihrer Künstler verraten, kommen in Marmor wie in Alabaster und Elfenbein nicht selten vor.

III.

Donatello und seine Schule.

Mit der kleinen aber gewählten Zahl von Kunstschätzen, welche 1878 aus dem Palazzo Strozzi in Florenz erworben wurde, kam die etwa halblebensgrosse Bronzefigur des Täufers in unsere Sammlung, welche, wenn auch kein urkundlich nachweisbares Werk Donatellos, doch alle charakteristischen Kennzeichen einer eigenhändigen Arbeit desselben an sich trägt. Sie ist deshalb auch stets anstandslos als Werk Donatellos angenommen worden. Das Bildwerk scheint, im Gegensatze gegen die meisten anderen hervorragenden Kunstwerke aus diesem Besitz, nicht von vornherein mit dem Palast oder einem seiner Besitzer in Verbindung gestanden zu haben; der Name des Künstlers war daher in der Familie nicht mehr bekannt. Auch habe ich irgend einen sicheren Anhalt, dass diese Figur eine der uns urkundlich überlieferten Arbeiten Donatellos sei, nicht entdecken können; meine Vermutung in dieser Beziehung will ich erst aussprechen, nachdem wir die Statuette aus ihrem Stilcharakter heraus auf ihren Urheber und die Zeit ihrer Entstehung geprüft haben.

Johannes ist hier als der Täufer dargestellt: im Mannesalter, mit kurzem, struffem Haar und Bart; auf dem knochigen hageren Körper ein Kleid aus Lammsfell, welches ein Gürtel über der Hüfte zusammenhält; über der linken Schulter ein weiter bauschiger Mantel, der den rechten Arm freilässt. Mit der Rechten hält er die Taufschale hoch, während er mit der gesenkten Linken einen Streifen Papier vorzeigt, welcher die Worte der Prophezeiung „ecce agnus dei" aufnehmen sollte. Die herbe naturalistische Auffassung weist die Figur auf den ersten Blick

in das Quattrocento, und zwar in die frühere Zeit desselben, für welche auch die noch etwas ausgeschwungene Stellung, als Nachklang des Trecento, und die Eigentümlichkeiten in der Behandlung der Bronze, der Vollguss und die starke Politur sichere Anzeichen sind. Diese scharfe und selbst unschöne, der Natur abgelauschte Charakteristik hat aber in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts nur Einen grossen Vertreter, den bahnbrechenden Meister der modernen Plastik, Donatello. Freilich hatte Donatello auch damals schon seine Gehilfen und seine Schüler, die in der gleichen Richtung thätig waren; so namentlich Michelozzo, mit welchem er in den zwanziger Jahren die verschiedenen grossen Grabdenkmale arbeitete, und dessen Beistand er namentlich für den Guss in Anspruch nahm. Aber wenn wir unsere Bronzestatuette mit Donatellos eigenhändigen und beglaubigten Arbeiten vergleichen, namentlich mit denen seiner früheren Zeit, und dann zum Vergleich die Werke seiner Schüler (wie namentlich den Johannes Michelozzos am Silberaltar des Domes) heranziehen, so scheint mir die Annahme ausgeschlossen, dass hier die Arbeit eines Schülers oder Nachfolgers vorläge.

Donatello hat mit besonderer Vorliebe den Täufer zum Gegenstande seiner künstlerischen Thätigkeit gemacht; Johannes war ja der Schutzheilige von Florenz und jedem Florentiner daher ein Gegenstand ganz besonderer Verehrung. Bald hat ihn der Künstler als jugendschönen Knaben dargestellt in der ersten Begeisterung des von ihm geträumten Berufes, bald als den jungen Einsiedler, abgehärmt und tief ergriffen von seinem Predigeramt. Nur zwei bezeugte Statuen Donatellos zeigen uns denselben als gereiften Mann, in der Gestalt eines fanatischen Wüstenpredigers, abgemagert und zugleich gestählt durch die Unbilden des Wetters wie durch Hunger und Durst, Haar und Bart von Scheere und Kamm unberührt, mit dem abgetragenen Lammsfell nur gerade seine Blösse bedeckend; beide Statuen sind Arbeiten seiner letzten Zeit: die eine aus Holz und bemalt, in den Frari zu Venedig (1451), die andere, aus Bronze, in der Taufkapelle des Domes zu Siena (1457). Ähnlich hat ihn der Künstler fast gleichzeitig auf einer seiner Bronzethüren in der Sakristei von San Lorenzo und in einem der Kanzelreliefs ebenda klein und in flachem Relief wiedergegeben. Verglichen mit diesen Gestalten fehlt es der Berliner Statuette an der sicheren Haltung, der ungesuchten, fast überwältigenden Grösse, der bewussten Meisterschaft in der Kenntnis und Beherrschung der Formen; es liegt ein Zwischen-

raum von Jahrzehnten zwischen der Entstehung unserer Figur und jenen Arbeiten. Aber dennoch bietet sie noch verwandte Züge genug in Tracht, Typus, Formenanschauung und Behandlung der Bronze. Näher verwandt, trotz des verschiedenen Alters, sind ihr schon die beiden etwa der Mitte der zwanziger Jahre angehörenden jugendlichen Täuferstatuen aus Marmor im Bargello und im Palazzo Martelli zu Florenz; in der etwas eckigen, zugleich aber beinahe zierlichen Wiedergabe des mageren Körpers mit seinen scharf hervortretenden Sehnen und Adern und der fast gesuchten Haltung der hageren Figur. Dass unsere Bronzestatuette etwa in der gleichen Zeit mit diesen Marmorstatuen, bald nach dem Jahre 1420 gearbeitet sein wird, dafür bietet ausserdem der Vergleich mit den verschiedenen damals entstandenen Statuen Donatellos am Campanile überzeugende Anhaltspunkte. Man beachte, wie in der grossartigsten von allen, dem Zuccone, das Untergewand und der Mantel darüber in gleicher Weise angebracht sind, wie der Mantel die ähnlichen grossen und wirkungsvollen bauschigen Falten wirft, wie die tiefliegenden Augen, wie Nase und Mund verwandt gebildet und wiedergegeben sind; oder wie der sogenannte Josua im Dome die gleiche etwas unsichere Stellung der Beine, dieselbe ausgeschwungene Haltung und die hohen Hüften (freilich noch in mehr altertümlicher, entschiedener gotischer Weise) zeigt, wie unser Johannes. Auch jene kleinen Eigenarten und Unarten, an denen man selbst den grössten Meister an „Ohren und Nase" fassen kann, werden dem aufmerksamen Blick bei genauerem Studium nicht entgehen: z. B. die langen, schlanken und fast parallel stehenden Zehen.

Grösse, Haltung und Auffassung der Statuette lassen nach den zahllosen erhaltenen Beispielen mit Sicherheit auf die Bestimmung derselben zur Bekrönung eines Taufbeckens schliessen. Dass auch Donatello eine Johannesstatuette für einen solchen Zweck angefertigt hat, bezeugen uns die Urkunden über den Dom von Orvieto[1]). Am 10. Februar 1423 wurde ihm von dem Vorstande der Opera des Domes der Auftrag erteilt „ad faciendum unam figuram B. Johis. Baptiste in trajecto octonis vel raminis aurati ponendam super fonte baptismatis cum signo crucis et demonstrationi ecce Agnus Dei"; und am 29. April erhielt der

[1]) Vgl. Della Valle, Duomo di Orvieto S. 123 und 299, und Luzi, Duomo di Orvieto S. 406 f., Doc. LXIII.

Künstler fünf Pfund und drei Unzen Wachs zur Ausführung der Form geliefert. Über die weiteren Schicksale der Figur geben die Urkunden keinen Aufschluss; und da das Taufbecken des Domes im XVI. Jahrhundert mit einer Bronzestatuette des Täufers geschmückt wurde, die sich heute noch darauf befindet, so liegt die Annahme nahe, dass Donatello seine Figur nicht ablieferte, oder dass dieselbe von den Auftraggebern nicht acceptiert wurde. Dass nun gerade unsere Bronzestatuette die für Orvieto bestimmte Figur sei, dies scheinen mir verschiedene Umstände wahrscheinlich zu machen. Einmal ist dieselbe wirklich aus *rame*, wie im Auftrag an den Künstler gefordert war, gegossen, d. h. aus einer sehr kupferhaltigen Mischung der Bronze. Sodann ist die Figur im Guss teilweise missglückt; namentlich sind einzelne Teile des über die Schulter hängenden Gewandes ausgebrochen, sodass dadurch erklärt wird, weshalb sie ihrer Bestimmung nicht übergeben wurde. Endlich weisen die stilistischen Eigentümlichkeiten der Statuette dieselbe, wie ich eben ausführte, gerade in die Zeit des Künstlers, in welcher derselbe den Auftrag für Orvieto erhielt.

Eine neuere, in Florenz gemachte Erwerbung unserer Sammlung, wenn auch nur eine Nachbildung in Papiermasse, darf als ein zweifelloses Werk Donatellos aus dessen letzter Zeit in Anspruch genommen werden. Die alte Vergoldung ist grössenteils durch Feuchtigkeit zerstört, die auch die Schärfe beeinträchtigt und einzelne Teile (wie den rechten Arm Christi) abgelöst hat. Dennoch erschien mir das Stück noch wert, in unsere Sammlung aufgenommen zu werden; denn es vergegenwärtigt uns in einer in des Meisters Werkstatt angefertigten Nachbildung eine Komposition, deren Original jetzt verschollen ist.

Die Szene liegt zeitlich in der Mitte zwischen zwei Reliefs an der einen der beiden bekannten Kanzeln in San Lorenzo zu Florenz, zwischen der Kreuzigung und der Beweinung: hier sehen wir die Klage unter dem Kreuz, von dem der Leichnam Christi erst abgenommen werden soll, dargestellt. Die Art der Auffassung erinnert sofort an jene Kanzelreliefs; auch hier die langen, starkknochigen Gestalten in ihren dünnen, reichfaltigen und an den Körper wie nasse Laken anklatschenden Gewändern; auch hier die ausgelassenen Äusserungen des Schmerzes und die ganz flache Reliefbehandlung. Wahrscheinlich ist die Nach-

bildung, wie gewöhnlich, über ein Thonmodell des Künstlers angefertigt worden; ob etwa über einen Entwurf für eines der Kanzelreliefs? Nicht ohne Interesse ist der fein profilierte rot gefärbte alte Holzrahmen des Reliefs.

Unter den Plaketten befinden sich mehrere meist umfangreiche Stücke, welche direkt auf Donatello oder seine Werkstatt zurückgehen; so die grosse Stäupung Christi (im Louvre und in Berlin), die spielenden Putten aus der Sammlung Mylius in der Berliner Sammlung und mehrere Madonnenreliefs, auf die ich gleich näher eingehen werde.

In den Kreis von Donatellos Kunst, wenn nicht dem Künstler selbst, gehört ein hervorragendes Bronzebildwerk der Berliner Sammlung, die Büste eines ältlichen Mannes im Kürass. Über die Deutung derselben wie über ihr Verhältnis zu einer zweiten Bronzebüste eines bejahrten Kriegsmannes werde ich mich bei der Betrachtung der Porträtbüsten unserer Sammlung näher aussprechen. Hier haben wir uns etwas eingehender mit dem Kunstcharakter der Büste zu beschäftigen. Schon bei ihrer Erwerbung in Paris 1876 glaubte ich darin die Richtung Donatellos erkennen zu dürfen. Freilich dürfen wir dabei nicht an jenes neuerdings aus Casa Capponi (Uzzano) in das Museo Nazionale in Florenz übergegangene Bildnis des Nicolò Uzzano denken. Die kühne Bewegung, der stolze, lebhafte Blick stehen mit der schlichten Haltung, dem fast apatischen Ausdruck in unserer Bronzebüste in einem ebenso entschiedenen Gegensatze, wie der ernste, beinahe mürrische Ausdruck und die sinnende Haltung des Kopfes in der hervorragenden weiblichen Thonbüste des South Kensington Museum, die dort, meines Erachtens mit Recht, dem Donatello zugeschrieben wird. Die zutreffenden Vergleichungspunkte bietet vielmehr die Bronzebüste eines jungen Mannes im Museo Nazionale zu Florenz, den man herkömmlich als Gianantonio de' Narni bezeichnet. Nach seiner Ähnlichkeit mit dem Kopfe des Erasmo dei Narni, des unter dem Beinamen Gattamelata bekannten Condottiere der Venezianer, wie ihn uns Donatello in seiner Paduaner Reiterstatue verewigt hat, erscheint es in der That sehr wahrscheinlich, dass dessen Sohn Giovanni Antonio, in dessen Auftrage Donatello jenes Monument ausführte, in dieser Büste wiedergegeben ist. Auch der Kopf jener Reiterfigur zeigt den ähnlichen Charakter. Beide haben mit der berliner Büste die schlichte und anspruchslose, aber

rücksichtslos naturalistische Auffassung der Persönlichkeit, die breite Wiedergabe des Kopfes in seinen grossen Massen, wie die verwandte Behandlung der Details gemein. Die ähnliche Behandlung des Haares, das einfach mit dem Stäbchen in das Wachsmodell hineingetüpfelt ist, zeigt namentlich der Uzzano im Bargello, während der fest geschlossene, bestimmt gezeichnete Mund,



die scharf geschnittenen Augenlider der berliner Büste nicht nur in dem Uzzano, sondern in sämtlichen Porträtgestalten Donatellos am Campanile und im Dom sich wiederfinden. Dass unsere Büste über ein Wachsmodell gegossen wurde, beweisen auch die Bläschen auf der Oberfläche, welche stehen blieben, da die Büste aus unbekannten Gründen nicht ziseliert wurde. —

Vasari führt unter den Werken des Donatello eine nicht unbeträchtliche Zahl von Madonnenreliefs auf. Keines derselben

ist nachweislich heute noch an dem von ihm angegebenen Platze erhalten; eigentümlicherweise hat man aber auch bisher noch nicht einmal den Versuch gemacht, den reichen wenn auch sehr zerstreuten Vorrat von Madonnenreliefs aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ernstlich daraufhin zu prüfen, ob und welche darunter etwa der Richtung des Donatello oder ihm selbst angehören könnten. Nun bietet gerade unsere Sammlung unter den Madonnenreliefs in Thon und Stuck, wie in Marmor und Stein eine beträchtliche Zahl von Werken dieser Zeit, welche eine Untersuchung nach der oben aufgeworfenen Frage ausserordentlich erleichtert. Die Mehrzahl aller hierher gehörigen Reliefs zeigt so auffallende Verwandtschaft, dass über ihre Zusammengehörigkeit kein Zweifel sein kann. Dass sie auf florentiner Künstler zurückgehen, beweist für die meisten — wie wir gleich sehen werden — schon ihr Aufbewahrungsort oder ihre Herkunft. Bei näherer Vertrautheit mit denselben werden sich sodann mehr und mehr charakteristische Merkmale zeigen, die Donatello und seine Schule verraten; es lassen sich aber auch einzelne Gruppen aus denselben aussondern, die jede die Hand eines eigenartigen Künstlers verraten. Wie sich für einige wenige die Erfindung und teilweise auch die Ausführung durch Donatello selbst wahrscheinlich machen lässt, werden wir am leichtesten beweisen, nachdem wir zuerst die Gruppen jener, leider meist anonymen Meister sowie die vereinzelten Madonnenreliefs der Richtung des Donatello zusammengestellt und charakterisiert haben.

Die gemeinsamen Kennzeichen dieser Madonnenreliefs sind: der ernste, zuweilen grossartige und selbst schöne Zug im Kopfe der Maria, welcher meist den grossen Formen zuliebe im Profil genommen ist; die liebevolle Sorge um das Kind, das zuweilen nackt, häufiger aber in Windeln dargestellt ist; eine reiche faltige Gewandung, deren auffallendstes und besonders charakteristisches Stück der grosse Kopfschleier ist, dessen dünner Stoff die Form des Kopfes und den Haarschmuck durchscheinen lässt und dessen Enden in reichen, malerischen Falten über Hals und Schultern herabfallen. Fehlt dieser Schleier einmal, so entschädigt sich der Künstler durch die saubere Durchführung des üppigen, nur lose zusammengeschürzten Haares. Die Stellung der Hauptfigur ins Profil, die gerade Haltung, eine gewisse Unbeholfenheit in der Zusammenstellung der Figuren und in ihrer Anordnung im Raume, die geraden Linien und scharfen Winkel in den Biegungen der Arme und Beine, die knochige und doch

zugleich fleischige Bildung der Maria, endlich die altertümliche Ornamentation namentlich der Heiligenscheine und der Einrahmung bilden in Verbindung mit jenen oben genannten Eigentümlichkeiten einen scharfen Gegensatz gegen die zahlreichen und mannigfaltigen Madonnendarstellungen, welche die florentiner Plastik aus der zweiten Hälfte des Quattrocento hervorgebracht hat und verweisen sie zugleich in eine um mehrere Jahrzehnte ältere Kunstepoche. Ihre Bestimmung nach Zeit und Schule wird wesentlich dadurch erleichtert, dass diese Bildwerke keineswegs allein stehen, sondern mit einer Anzahl anderer Madonnenreliefs, namentlich in den Museen zu London und Paris, sowie in einzelnen noch in Italien erhaltenen Bildwerken so sehr übereinstimmen, dass sie sämtlich teils auf dieselben Hände, teils doch in die gleiche Schule verwiesen werden können.

Für mehrere der hervorragendsten dieser Reliefs ist ihre Zusammengehörigkeit schon von Louis Courajod, dem bekannten rastlosen Forscher und Konservator der Abteilung der christlichen Plastik des Louvre, welchem diese Sammlung den Ankauf des Hauptwerkes unter allen diesen Darstellungen, das grosse bemalte Thonrelief der Sammlung Nieuwekerke - Bardini verdankt, richtig erkannt und betont worden [1]. Jedoch lässt sich die Zahl derselben fast verzehnfachen; sodann lassen sich aus denselben, wie schon erwähnt, einzelne Gruppen ausscheiden, welche auf dieselbe Künstlerhand zurückzuführen sind; vor allem vermag ich aber meinem französischen Kollegen in seiner Schlussfolgerung nicht beizustimmen. Courajod spricht sich nämlich für den sienesischen Ursprung dieser Bildwerke aus und setzt sie an den Ausgang des Quattrocento, während ich schon oben meine Ansicht dahin ausgesprochen habe, dass dieselben sämtlich florentiner Herkunft sind und zwar auf die Zeit Donatellos und den Kreis der von ihm unmittelbar beeinflussten oder gar in seiner Werkstatt beschäftigten Künstler zurückgehen. Zu seiner Bestimmung ist Courajod durch gewisse der sienesischen Plastik des XV. Jahrhunderts verwandte Züge dieser Bildwerke veranlasst worden, namentlich durch jenen auf Quercia zurückgehenden Ausdruck einer gewissen stummen Grossartigkeit, durch die Innigkeit der Empfindung in dem Verhältnis von Mutter und Kind, wie durch die etwas kleinliche Sorgfalt und Sauberkeit in der

---

[1]) Vgl. Gazette des Beaux-Arts 1881, Märzheft.

Ausführung; endlich war für ihn der Umstand massgebend, dass noch heute ein Hauptwerk an seinem alten .Platze aussen am Dom von Siena angebracht ist.

Um zunächst auf den letzten Punkt einzugehen, so wird gerade dieses Relief in Siena herkömmlich und noch heute als ein Werk des Michelozzo, also eines florentiner Gehilfen des Donatello bezeichnet. Abgesehen davon, befinden sich von den zahlreichen zugehörigen Werken einige noch jetzt an Ort und Stelle in Florenz und von den meisten anderen lässt sich ihre Herkunft aus Florenz oder der nächsten Umgebung von Florenz nachweisen, oder sie lassen sich doch auf Sammlungen zurückführen, welche in Florenz gebildet wurden. Was nun die Verwandtschaft der stilistischen Eigentümlichkeiten dieser Arbeiten mit dem Kunstcharakter der sieneser Schule anlangt, so finden sich dieselben in der letzteren doch keineswegs, wie hier, vereint; vielmehr ist jener grossartige, fast gewaltige Zug in der Auffassung des Quercia mit einer derben, noch etwas allgemeinen und oberflächlichen Gestaltung der Körper und der Gewandung verbunden, während die zierlich gestaltende und sauber durchführende jüngere Künstlergeneration seit Vecchietta eine gewisse Innerlichkeit und Lieblichkeit der Auffassung zeigt, die aber viel eher schwächlich und manieriert erscheint, als mit dem feinen Naturalismus und mit dem Ernst und der Grösse gepaart ist, welche auch Courajod als eine der charakteristischen Eigenschaften unserer Madonnenreliefs hervorhebt. Den Beweis dafür liefern die wenigen sicher auf sienesische Künstler zurückzuführenden Madonnenreliefs: Neroccios kleine Madonna am Thürpfosten der Chiesa di Fonte Giusta zu Siena, ein jetzt in englischem Privatbesitz befindliches Flachrelief in bemaltem Marmor und ein aus San Francesco in Siena stammendes, dem Cozzarelli beigemessenes Madonnenrelief im Berliner Museum. Am nächsten stehen unsern Bildwerken noch eine dem Federighi zugeschriebene Madonna in den Klosterräumen von San Francesco in Siena, sowie ein kleines Marmorrelief im Pal. Sarocchi zu Siena, von dem eine gleichzeitige und gleichwertige Wiederholung kürzlich aus einer Villa unfern Pienza in den Louvre gekommen ist; beide für die Familie Piccolomini gearbeitet[1]). Doch ist für diese, wenn auch Herkunft und Auftrag-

[1]) Vgl. das Märzheft der Gazette des Beaux-Arts von 1881, das eine treue Abbildung des Reliefs giebt.

geber für einen sienesischen Künstler sprechen, keineswegs die Ausführung durch einen florentiner Bildhauer ausgeschlossen: steht doch die Zahl florentiner Bildwerke in Siena gar nicht so weit hinter der der einheimischen Bildwerke zurück; und war doch u. A. Bernardo Rossellino gerade für die Piccolomini in Pienza und angeblich auch in Siena hervorragend thätig.

Wie abgesehen von den stilistischen Eigentümlichkeiten auch die Art der Dekoration gegen den sienesischen Ursprung dieser Bildwerke[1]) und für ihre Entstehung in Florenz unter dem direkten Einflusse Donatellos Zeugnis ablegt, werden wir erörtern, wenn wir jetzt die verschiedenen hierher gehörigen Reliefs unserer Sammlung einzeln besprechen. Dabei sollen die in anderen Sammlungen befindlichen Reliefs mit den gleichartigen Arbeiten unseres Museums zusammen genannt werden.

Unter den Erwerbungen, welche Waagen im Frühjahr 1842 in Florenz machte, befindet sich das kleine Marmorrelief der Madonna mit dem Kinde, welches bei seiner Aufstellung im Museum dadurch wieder in Vergessenheit gekommen ist, dass es hinter einer Säule völlig versteckt eingemauert wurde; erst vor einigen Jahren hat es einen angemessenen Platz in der vom Römischen Kaisersaal für die Sammlung der christlichen Skulpturen abgetrennten Abteilung erhalten. Die beistehende Abbildung giebt das Motiv dieses Reliefs. Die auffallenden Einzelheiten desselben, die einem sehr ausgesprochenen, beinahe das Hässliche suchenden Naturalismus entspringen: das Missverhältnis im oberen und dem kurzen unteren Teil des Gesichts, das volle und locker zusammengebundene Haar, die üppige Fülle des weichen Fleisches, unter welcher einzelne stark hervortretende Knochen und Hautfalten ein bereits alterndes Modell verraten, die langen Parallelfalten der weiten Gewandung, die kauernde Stellung des Kindes — alle diese Eigenarten finden sich in meh-

---

[1]) Ein äusserer Grund, der gegen die Herkunft dieser Arbeiten aus der Bildnerschule Sienas spricht, ist die grosse Zahl derselben: wie wir gleich sehen werden, zählen diese Reliefs nach Dutzenden, und ihre Zahl wird sich gewiss mit der Zeit noch wesentlich vermehren lassen. Wie liesse sich in Siena, das nach den uns erhaltenen Werken im ganzen Quattrocento nur einige Dutzend plastischer Bildwerke hervorgebracht hat, eine so umfassende Thätigkeit gerade in der Darstellung eines einzelnen Motives und in den Werkstätten weniger Künstler erklären?

reren grösseren Marmorreliefs wieder, in denen die Madonna in ganzer Figur sitzend dargestellt ist, und worin an Stelle der zwei Cherubim durch die Hinzufügung verschiedener Engel, welche das Kind durch ihre Musik, ihr kindliches Spiel oder durch Darbringung von Geschenken zu erfreuen bemüht sind, der reichen Gruppe ein eigentümlich genreartiger Zug aufgeprägt ist. Das grösste derselben, noch in seiner alten aber durch moderne Zusätze entstellten Einrahmung, ist das von dem bekannten florentiner Goldschmied und Antiquar Francesco Lombardi in die Cappella de' Medici in Sta. Croce zu Florenz gestiftete Madonnenrelief. Die hergebrachte Bezeichnung desselben als ein Werk des Donatello trifft jedesfalls die Richtung und Schule, aus welcher es stammt. Dies bezeugt schon seine überreiche, eigentümlich barocke Einrahmung und Dekoration, die als Ganzes wie in jedem einzelnen Motiv auf Donatello zurückgeht: in dem mosaikartigen Schmuck durch farbige Glaspasten, namentlich im Grunde, den langhalsigen Henkelvasen mit ihrer Dekoration eines langgezogenen Eierstabs, den Muscheln, Blattkränzen u. s. f. Um an den grossen Meister selbst zu denken, dazu sind die Verhältnisse in den Figuren zu wenig gelungen, ist der Ausdruck zu befangen und zu starr. Aber der Künstler steht dem Donatello so nahe, wie keiner von dessen bekannten Schülern; es ist daher namentlich bei diesem Werke nicht unmöglich, dass er es noch in Donatellos Atelier und unter dessen Beihilfe gearbeitet haben kann.



Die Hand desselben Meisters verrät sich in dem ähnlichen Madonnenrelief des South Kensington Museums, No. 7624'61, das leider nicht mehr seine alte Einrahmung besitzt. Die flachen runden Löcher im Hintergrunde zwischen den Figuren lassen

auch hier auf die gleiche mosaikartige Ausschmückung des Grundes mit Glaspasten schliessen. An Stelle der drei Engel des florentiner Reliefs, welche rechts hinter der Madonna mit Fruchtkörben nahen, sind hier rings um die Hauptgruppe fünf Engel angeordnet, von denen drei auf langen Blasinstrumenten und Doppelflöten musizieren, zwei andere mit Spielzeug das ernst dreinschauende Kind zu erheitern suchen. Statt auf der Erde, wie in dem ebengenannten Relief, hockt hier die Madonna auf einem ganz niedrigen Klappstuhl, dessen Dekoration wieder die bekannten Donatelloschen Ornamente zeigt. In seinem naturalistischen Bestreben, das Blasen der Engel möglichst treu auszudrücken, hat der Künstler ihren Gesichtern einen gradezu komischhässlichen Ausdruck gegeben. Die auf dem florentiner Relief über demselben angebrachte Dekoration von Cherubim mit Blattverzierungen findet sich in gleicher Form hier als Schmuck des Heiligenscheins der Madonna.

Ein drittes ganz verwandtes Relief besitzt seit einigen Jahren M. Edouard André in Paris, der es von Stefano Bardini in Florenz erwarb. Derselbe verkaufte unserem Museum im Jahre 1881 ein bemaltes Stuckrelief eben dieses Bildwerkes, dessen Abbildung wir beistehend geben. Die Anordnung ist der auf dem Londoner Relief aufs engste verwandt: Maria, mit dickem, nur lose zusammengebundenem Haar, sitzt auch hier auf niedrigem Klappsessel; über ihr die beiden schwebenden Engel, in lange Hörner blasend; nur das Kind und die drei Engel, welche mit ihm spielen, sind etwas anders angeordnet. Wenn sich nun Anordnung und Auffassung und selbst auch die Erfindung dieses Bildwerkes auf denselben Künstler zurückführen lassen, der das kleine Berliner Madonnenrelief sowie die beiden Reliefs in Sta. Croce und im South Kensington Museum anfertigte, so scheint die Ausführung doch eine andere, geringere Hand zu verraten. Gegenüber der weichen, ziemlich breiten Behandlung der übrigen Bildwerke macht sich hier eine allzukleinliche, übertrieben saubere Ausführung geltend; auch sind dem Künster einzelne schwierigere Verkürzungen, besonders in der Zeichnung der Augen, noch arg missglückt. Für die ausgeprägt naturalistische Richtung dieser Schule ist die Behandlung des nackten Fleisches, das wohl selten in seiner weichen Oberfläche so treu in Marmor wiedergegeben ist, sehr bezeichnend.

Eine ganz ähnliche Komposition in kleinem Raume zeigt ein Bronzerelief in Bardinis Besitz; Maria auf dem Boden kauernd,

vier Engel um das Kind beschäftigt. Das Wappen der Pazzi, das unten am Boden angebracht ist, ist ein weiterer wertvoller Anhalt für die Herkunft des Meisters aller dieser Bildwerke.

Auch ein zweites kleines Bronzerelief, welches der Louvre mit der ersten Schenkung des Herrn His de la Salle 1876 erworben hat (Suppl. No. 48E), die aufrecht stehende, von mehreren Engeln umgebene Madonna darstellend, scheint gleichfalls auf den Meister dieser Madonnen zurückzugehen.



In Verbindung mit den Werken dieses in seiner Eigenart sehr ausgesprochenen und daher sehr leicht kenntlichen Künstlers nenne ich ein 1842 in Florenz für unsere Sammlung erworbenes Madonnenrelief in pietra serena; Maria das nackte Christkind in den Armen haltend und zärtlich an sich drückend, in den oberen Ecken je ein Cherub. Dasselbe zeigt zwar die Hand eines anderen, nicht unwesentlich verschiedenen Nachfolgers des Donatello, der aber in einzelnen auffallenden Eigentümlichkeiten, namentlich in den hässlichen Köpfen, den derben fleischigen Gestalten, zumal in dem unverhältnismässig grossen und starken Kinde, in den zierlichen Parallelfalten des über den Kopf gezogenen Mantels, jenem Künstler am nächsten steht. In der Auffassung ist er jedoch derber, in der Anordnung und Formenbehandlung (insbesondere in der Zeichnung der Hände und den kleinen Hinterkopf) steht er dem Donatello selbst näher. Zu der Bezeichnung Bernardo Rossellino, unter welcher es in Florenz erworben wurde, liegt nicht der ge-

ringste Anhalt vor, wie ein Blick auf die beglaubigten Arbeiten desselben beweist.

Für eine zweite Gruppe dieser Madonnenreliefs bietet unsere Sammlung gleichfalls ein charakteristisches Beispiel, ein kleines 1882 erworbenes Bildwerk aus gebranntem Thon, leider durch scharfes Abwaschen der alten Farbe jetzt zu stumpf in den Formen, wie die nebenstehende Abbildung erkennen lässt. Gegenüber den Werken des ebengenannten Meisters zeichnet sich dieses Relief und die ihm nahestehenden Werke durch freiere Anordnung im Raum, einfachere und vornehmere Auffassung, glücklichere Verhältnisse, durch die edlen, selbst schönen Formen im Kopfe der Madonna, den ernsten, fast erhabenen Ausdruck, wie durch Mass und Geschmack in der Anordnung der Gewandung und Faltengebung, namentlich in dem hier nie fehlenden grossen Kopftuch, vorteilhaft aus. Durch Umfang wie namentlich durch die vollständig erhaltene alte Bemalung das bedeutendste und überhaupt das reizvollste Werk dieser ganzen Gattung ist das schon erwähnte, vor einigen Jahren für den Louvre erworbene bemalte Thonrelief der Madonna, die sitzend auf einem Stuhl ohne Lehne vor einem ausgespannten Teppich dargestellt ist[1]). Der Geschmack in der Anordnung ist in dieser Arbeit ebenso bewunderungswürdig wie die grossen Züge der Maria, der feierlich ernste Ausdruck in Mutter und Kind und die feine Wirkung der Farben. Courajod, der die künstlerischen Verdienste dieses Reliefs richtig erkannt und aufs lebhafteste geschildert hat, leitet einen Beweisgrund für seine Annahme, dass dieses Bildwerk sienesischen Ursprungs sei, aus der Lage des Ortes her, an dem sich dasselbe befand. Aber er ist dabei offenbar im Irrtume über dieselbe gewesen: San-Lorenzo a Tignano bei Tavarnelle liegt nicht im Gebiete von Siena, sondern im alten florentiner Gebiete; auch



[1]) Vgl. die Abbildung in dem oben citierten Aufsatz von L. Courajod in der Gazette des Beaux-Arts 1881.

ist die Entfernung des Ortes von Siena doppelt so gross, wie die von Florenz.

Schon Courajod hat mit diesem Werke ein grosses rundes Madonnenrelief zusammengestellt, welches aussen über der Seitenthür des Domes zu Siena angebracht ist, und von dem unsere Sammlung einen Gipsabguss besitzt. Milanesis Urkundenbuch von Siena giebt uns leider keine Auskunft über diese Arbeit; doch dürfen wir — wie oben schon ausgeführt ist — der alten Tradition, dass Michelozzo der Verfertiger des Reliefs sei, wenigstens insoweit Glauben beimessen, als dadurch die Richtung und Schule, aus welcher das Werk hervorgegangen ist, richtig bestimmt wird. An Michelozzo selbst dürfen wir aber nach dem leider noch recht unvollständigen Material, welches in seinen beglaubigten Arbeiten vorliegt, wohl kaum festhalten. Solchen Werken, wie seinem Engel vom Grabmal Aragazzi im Dom zu Montepulciano oder dem Modell des Johannes im Hof der Annunziata zu Florenz, entspricht wohl der ernste grossartige Charakter dieses Reliefs, nicht aber seine liebevolle Durchführung, der reiche und sehr naturalistisch behandelte Faltenwurf, namentlich im Kopftuche. Lässt die Gesichtsbildung und der ernste Ausdruck der Madonna auf den gleichen Meister schliessen, der das Louvre-Relief und vielleicht auch das kleine Berliner Thonrelief arbeitete, so weisen doch andererseits wieder die kräftige und knochige Bildung der Gestalten, die eckige Zeichnung, der hässliche Zug im Munde des Christkindes durch die skrophulös aufgeworfenen Lippen, endlich die flüchtige Art, wie die Cherubim im Grunde eingeritzt sind, auffallende Beziehungen zu dem Meister der erstgenannten Gruppe von Madonnenreliefs.

Näher als dieses Marmorrelief am Dom von Siena steht dem Louvre-Relief ein unbemaltes, sehr vorzügliches Thonrelief im South Kensington Museum (No. 57 '67): Maria, in halber Figur, anbetend vor dem bis auf die nackten Ärmchen in Windeln eingewickelten Christkinde, das in einem Kinderstuhle vor ihr sitzt. Auffassung, Tracht (Kopftuch) und Faltengebung ist mit jenem Relief nahe verwandt; dagegen sind die Köpfe, bei aller Schönheit, individueller, die Behandlung des Fleiches ist weicher, die Zeichnung korrekter. Dasselbe Motiv in ganz ähnlicher Anordnung zeigt ein namentlich auch durch seine alte Einrahmung interessantes, ursprünglich vergoldetes Thonrelief im Besitz von M. Eugène Piot in Paris. Es hat eine runde Form und ist von einem mit schmalem Band umwundenen Laubkranz einge-

rahmt. Wie dieser nach seiner Bildung für Donatello und seine Schule eigentümlich ist, so ist es auch die Zeichnung und Profilierung des tabernakelartigen Rahmens mit seinen kanellierten Pilastern, korinthischen Kapitellen und den charakteristischen, kräftig gebildeten Muscheln in den Ecken. Selbst der nur der Werkstatt Donatellos eigentümliche Hintergrund mit mosaikartig eingelegten farbigen Glasstückchen fehlt hier nicht, um uns über die Herkunft des Reliefs ausser allem Zweifel zu lassen.

Wieder ein neues Motiv bringt ein unbemaltes Thonrelief, das noch heute an Ort und Stelle sich befindet, an der Via Pietra Piana zu Florenz, hinter dem schmutzigen Glas des Tabernakels; dasselbe ist bisher unbeachtet geblieben und weit weniger zugänglich, als eine alte Nachbildung dieses Reliefs in stucco duro im South Kensington Museum (No. 7412'60). Die Madonna sitzt auf einem Stuhl ohne Lehne (demselben, den wir auf dem grossen Louvre-Relief kennen lernten, und dekoriert, wie der Klappstuhl des grossen Marmorreliefs im South Kensington Museum) und drückt das auf ihrem Schosse stehende, in Windeln eng eingewickelte Kindchen an ihre Brust. Die Anordnung, die Gewandung mit ihrer reichen Fältelung in parallelen Langfalten, der Typus von Mutter und Kind, selbst einzelne Unarten, wie die rechtwinkeligen Biegungen des Körpers und der Arme und Beine, lassen einen dem Meister jener Madonna im Louvre eng verwandten Künstler aus Donatellos Nachfolge, wenn nicht gar denselben Künstler erkennen. Auch der Louvre selbst besitzt in der unmittelbaren Nähe jenes farbigen Thonreliefs ein grosses Bronzerelief, nach seiner Herkunft die Madonna von Fontainebleau genannt, welches eine sehr ähnliche Komposition desselben Künstlers wiedergiebt, freilich in einer wohl um ein Jahrhundert späteren Bronzekopie. Die letztgenannten vier Reliefs sind wohl von einem und demselben Meister. Mit Bestimmtheit möchte ich dies für die Madonna der Via Pietra Piana und des Thonreliefs des South Kensington Museum annehmen.

Ein 1883 in Florenz erworbenes Stuckrelief der Madonna ist in Anordnung und Empfindung von besonderem Reiz, der noch erhöht wird durch die gute Erhaltung der alten Bemalung und Vergoldung. Maria drückt mit beiden Händen das nackte Kind an sich, das zärtlich das Ärmchen um ihren Hals legt. Der Kopf der Jungfrau ist, wie so häufig in diesen Reliefs, im Profil gesehen; das wellige Haar ist einfach zusammengenestelt. Anordnung, Typen, Zeichnung und Faltengebung sind ungesuchter

und individueller, als wir bei Donatello selbst und bei den meisten der eben genannten Nachfolger gewohnt sind.

Unter den neuen Erwerbungen aus verschiedenen jener grossartigen Schenkungen ganzer Sammlungen hat der Louvre noch zwei Madonnenreliefs derselben Richtung zu verzeichnen: ein bemaltes Relief in carta pesta mit der das Kind an sich drückenden Madonna in halber Figur, aus dem Nachlass von Timbal (No. 22; fast wie in den ebengenannten Bildwerken, Maria aber stehend); sowie das ähnliche Motiv in Marmor, aus Baron Ch. Davilliers Sammlung, hier ausnahmsweise jedoch die Gruppe von vorn gesehen und mit zwei Cherubim zur Seite. Das erstgenannte Relief kommt auch sonst in anderen alten Nachbildungen in stucco duro oder carta pesta vor[1]). In Kopfbildung, Ausdruck, Anordnung des Haares und in der Gewandung sind beide Reliefs, namentlich das aus der Timbalschen Sammlung, einem grösseren und bedeutenderen bemalten Thonrelief unserer Sammlung verwandt (No. 1051), das uns, wie ich glaube, schon eine bestimmtere Vermutung in Bezug auf seinen Urheber gestattet, während wir bei allen bisher genannten Arbeiten uns mit der Bezeichnung „Richtung" oder „Werkstatt des Donatello" begnügen müssen. In der Art, wie das Kind spielend das Händchen an den Mund legt, wie das Kopftuch der Maria halb zurückgeschlagen ist und das wellige Haar über der Stirn freilässt, endlich in der Anordnung des Gewandes schliesst sich dies Relief dem Timbalschen unmittelbar an. Auch die Kopfbildung und Zeichnung der Hände ist eine ganz ähnliche; nur ist das Timbalsche Relief als Nachbildung in einem ungünstigen Material nicht von der gleichen Schärfe und künstlerischen Feinheit wie das Berliner Originalwerk, welches auch, entsprechend der verschiedenen Komposition, in sehr viel höherem Relief gehalten ist. Erworben wurde dies Bildwerk, dessen Wert durch die trefflich erhaltene alte Bemalung noch erhöht wird, im Jahre 1877 durch die freundliche Vermittlung des Herrn Adolf von Beckerath aus Palazzo de' Gialli in Via Tornabuoni zu Florenz. Der Name eines bestimmten Künstlers hatte sich hier nicht dafür erhalten. Wenn ich dasselbe in unsere Sammlung wenigstens vermutungsweise unter der Bezeichnung Michelozzo eingereiht habe, so hat mich dazu die

---

[1]) Mehrere ganz ähnliche Motive kommen in alten Nachbildungen in Thon und Stuck nicht selten im Kunsthandel in Italien vor, gewöhnlich unter der irrtümlichen Bezeichnung Quercia.

grosse Verwandtschaft in der Faltengebung sowohl als namentlich in der Bildung des Kopfes der Madonna mit Michelozzos Figur des Glaubens am Grabmal Johanns XXIII. im Battistero zu Florenz bestimmt. Freilich muss diese Benennung als eine fragliche ausdrücklich bekannt werden; denn obgleich uns eine nicht unbeträchtliche Zahl meist sehr umfangreicher Arbeiten von Michelozzo urkundlich bezeugt sind, so geht doch nur eine darunter auf den Künstler allein zurück, und diese (der Johannes am Silberaltar der Opera del duomo zu Florenz) ist wenig geeignet, um sich danach einen Begriff von Michelozzos Eigenart als Bildhauer zu bilden. An den drei grossen Marmorgrabmälern in Florenz, Montepulciano und Neapel, die Michelozzo gemeinsam mit Donatello ausführte, ist für die Bestimmung, was der eine und der andere daran gearbeitet hat, kein urkundlicher Anhalt geboten; die Scheidung aus rein stilistischen Rücksichten wird aber dadurch sehr erschwert, dass offenbar vieles an diesen Grabmälern (zumal an denen in Neapel und Montepulciano) die starke Beteiligung von handwerksmässigen Gehilfen bezeugt; so scheint gerade das Madonnenrelief an dem florentiner Monument von der Hand des jungen Portigiani, wie der Vergleich mit dem beglaubigten Relief in der Opera des Domes ergiebt. Die Reliefs tanzender Engel an der Aussenkanzel des Domes von Prato, die gleichfalls urkundlich von Donatello und Michelozzo gemeinsam ausgeführt wurde, zeigen so sehr den Charakter Donatellos, dass Michelozzos Arbeit hier sich im Wesentlichen auf die Ausführung von Donatellos Modellen beschränkt. Endlich sehen wir in dem plastischen Schmuck des Portals von Palazzo Portinari und der gleichnamigen Kapelle in San Eustorgio zu Mailand in der gehäuften Anordnung wie in der Ausführung schon so ausgesprochene Eigentümlichkeiten der norditalischen Kunst, dass auch hier wieder die Ausscheidung des Anteils, der Michelozzo allein gebührt, die grössten Schwierigkeiten bietet. Dennoch dürfen wir daran festhalten, diejenigen Teile der oben genannten Grabmonumente, welche von Donatellos Eigenart wesentlich abweichen, als Michelozzos Werk zu betrachten und daraus das Bild seiner Eigentümlichkeit als Bildhauer uns zu bilden. Dies sind aber, mit Ausnahme der Grabfigur des Papstes und der Engel mit der Inschrift in Florenz, dem Himmelfahrtsrelief in Neapel und dem Engel mit der Fackel in Montepulciano, ziemlich sämtliche plastischen Teile dieser Monumente, namentlich das Madonnenrelief und die drei Tugenden in Florenz. Aus

dem Vergleich mit diesem können wir, wie ich glaube, den Anhalt gewinnen, das Berliner Thonrelief und vielleicht auch die beiden vorher beschriebenen Reliefs des Louvre aus den Sammlungen Timbal und Davillier als Werke Michelozzos wenigstens vermutungsweise anzusprechen.

Als Schulwerk Donatellos in der Richtung des Michelozzo schliesst sich diesen Reliefs ein vor Kurzem für unsere Sammlung erworbenes grösseres Thonrelief der Maria mit dem Kinde an, von der verschiedene andere Reproduktionen, sämtlich in Thon, bekannt sind; eine derselben im Besitze des Herrn Adolf von Beckerath. Maria zieht das Kind, das ein kurzes Kleidchen trägt, mit beiden Händen an sich, indem sie ihr Haupt zärtlich über das Köpfchen des Kindes beugt, das sie mit der Linken an sich drückt. Maria und Kind erinnern im Typus wie in ihren grossen kräftigen Formen an die Gestalten Michelozzos in unserer Sammlung. Aber in der flacheren, mehr malerischen Behandlung des Reliefs, in der fast empfindsamen Auffassung, in der eng anschmiegenden Gewandung, welche die Formen des knochigen Baues und die auffallend tiefliegende Brust deutlich verrät, steht der Künstler dem Meister des grossen Louvre-Reliefs näher.



In anderer Art nähert sich dem Donatello eben so sehr ein sehr gutes Flachrelief aus Marmor im South Kensington Museum (No. 8376'63). Die geschickte malerische Anordnung und Behandlung des Reliefs, das bausbäckige Köpfchen des Kindes mit seinem vollen, schilfartig gebildeten Haar erinnern sehr an Donatellos Werke, ohne jedoch überzeugend den Eindruck einer eigenhändigen Arbeit desselben zu machen. Ein

Schüler oder Nachfolger in der Art des Buggiano mag der Künstler sein; doch ist dieses Madonnenrelief den Figuren an den bekannten Marmorbrunnen Buggianos in den beiden Sakristeien des florentiner Domes wesentlich überlegen. Mehr noch dem Buggiano verwandt erscheint ein in der Komposition sehr originelles, ganz abweichendes Madonnenrelief, das 1882 in Florenz für unsere Sammlung erworben wurde. Maria steht vor einer Rampe, worauf sie das nackte Kind vor sich hingestellt hat, das sich, an die Mutter lehnend, im übermütigen Spiele mit der Linken den Mantel derselben über den Kopf zu ziehen sucht. Der derbe Bursche, mit seinem starken und breiten Gesicht, dem Typus der Donatelloschen Kinder auf den beiden Kanzeln entlehnt, stimmt fast genau mit Buggianos Knaben auf den Sakristeibrunnen im Dom überein. Auch die einfache Faltengebung und die Behandlung im Flachrelief passen dazu.

Ein kürzlich in Florenz erworbenes altbemaltes Stuckrelief zeigt abweichende Eigenart: Maria unterstützt das vor ihr stehende, vorwärts strebende Kind, das die Rechte segnend erhoben hat. Die schlanken Verhältnisse, die zierlichen Langfalten, die Art des flachen Reliefs, mit den stärker vorspringenden Köpfen, und der Typus des Kindes, sämtlich von allen den bisher genannten Madonnenreliefs mehr oder weniger abweichende Züge, erinnern mich an die Bronzereliefs der spielenden Kinder im Santo zu Padua. Vielleicht hat einer der Gehilfen, welcher dieselben unter Donatellos Aufsicht arbeitete, auch dieses Relief ausgeführt. Welcher derselben, ist nicht zu bestimmen, da wir leider nicht wissen, welche dieser Paduaner Reliefs von den vier daran beschäftigten Künstlern ausgeführt wurden.

Zu diesen seltenen Darstellungen, in denen das Kind auf einer Rampe vor der Mutter stehend wiedergegeben ist, gehört auch ein kleineres, sehr reizvolles Bronzerelief, von welchem mir drei Exemplare bekannt sind, bei G. Dreyfuss in Paris, bei Sir Richard Wallace in London und bei P. Hainauer in Berlin. Das flache Relief ist ausserordentlich malerisch behandelt, die Durchführung ist eine sehr fleissige. Der Charakter der Arbeit und die anziehende Auffassung scheinen mir schon auf die Mitte des Quattrocento zu deuten. Unsere Berliner Sammlung besitzt eine alte Nachbildung dieses Reliefs in bemaltem Stuck.

Ein Marmorrelief im South Kensington Museum (No. 5801 '59), welches Maria sitzend darstellt, im Begriff das bekleidete, sich seitwärts wendende Kindchen zu umarmen, ist zwar nur eine

Arbeit von einem geringen Künstler dieser Richtung, aber durch die Jahreszahl MCCCCXXXXI als das einzige datierte Werk dieser Art von Interesse. —

Die letztgenannten Arbeiten führen uns direkt auf die Frage, ob uns auch Madonnenreliefs von Donatello selbst erhalten sind. Darauf mussten wir bisher antworten: bezeugte Werke nicht; obgleich uns Vasari eine ziemlich beträchtliche Zahl von Madonnenreliefs des Donatello beschreibt. Vasari spricht nämlich von Madonnen in Casa Medici, bei Jacopo Capponi, Messer Antonio de' Nobili, Lelio Torelli und Bartolommeo de' Grandi, sämtlich in Florenz; endlich nennt er ein Madonnenrelief, welches Donatello für ein Kloster in Padua fertigte. Keine dieser Arbeiten ist heute sicher nachzuweisen. Unter den erhaltenen und beglaubigten Bildwerken des Meisters ist die Darstellung der Madonna ganz auffallend selten. Die lebensgrosse Bronzestatue der sitzenden Madonna auf dem Hochaltar des Santo zu Padua bietet als Statue für unsere Reliefdarstellungen nicht genügende Anhaltepunkte, abgesehen davon, dass dieselbe urkundlich nicht Donatello allein, sondern gemeinsam mit verschiedenen Gehilfen aufgetragen wurde. Ein Relief der Madonna in halber Figur ist ferner im Halbrund über dem Grabmal Johanns XXIII. im Battistero angebracht; aber auch diese Arbeit ist bekanntlich eine gemeinsame, und obenein ist, wie oben schon ausgeführt wurde, von allen plastischen Teilen gerade dieses Relief das handwerksmässigste und am wenigsten im Charakter Donatellos. Dasselbe gilt von dem Madonnenrelief in dem Grabmal Brancacci in Sant' Angelo a Nilo zu Neapel. Am bezeichnendsten scheint mir ein nur ganz nebensächlich auf einem der vier bekannten Bronzereliefs mit den Wundern des heiligen Antonius im Santo zu Padua angebrachtes Madonnenrelief, die Portallünette in dem architektonischen Grunde auf der Darstellung der „Anerkennung des Kindes": Maria in halber Figur, stehend, mit Mantel und dichtem Kopftuch, das nackte Kind zärtlich an sich drückend. Unter den gleichen Darstellungen, die wir bisher besprochen haben, steht dieselbe dem Tabernakel in Via Pietra Piana und mehreren Reliefs in unserer Sammlung und im Louvre nahe.

Nun ist erst im Jahr 1886 ein grosses Marmorrelief für die Berliner Sammlung angekauft worden, welches dieser beinahe winzig kleinen und nur als Dekoration des Hintergrundes angebrachten Madonnendarstellung aufs nächste verwandt ist. Obgleich lange vergessen, ist es doch seit alter Zeit als ein Werk

des Donatello bezeichnet worden, und seine Herkunft aus Casa Pazzi macht diese Benennung von vornherein glaubhaft. Denn für die Familie Pazzi führte der Künstler nicht nur die Aussendekoration der bekannten Kapelle im Hof von Sta. Croce aus, sondern für Casa Pazzi arbeitete er auch den interessanten grossen Marmorbrunnen, der jetzt im Bargello ausgestellt ist, und für die Hauskapelle, wie Bocchi angiebt, das Madonnenrelief, welches jetzt



in den Besitz unserer Sammlung übergegangen ist. Diese Benennung Bocchis rechtfertigt sich aus inneren Gründen im vollsten Masse. Formen und Auffassung sind ganz die dem Donatello eigentümlichen: die niedrige Stirn der Maria, die ohne Einbiegung in die gerade, schöne Nase übergeht, das tiefliegende Auge, das volle Kinn, das leicht gewellte Haar; sämtlich Eigentümlichkeiten der früheren Zeit des Künstlers, unter dem unmittelbaren Einflusse seiner Studien nach der Antike. Auch die einfach grosse Faltengebung

des Mantels und des Schleiers, die Formen des Kindes, die Verkürzungen in den Händen stimmen damit überein; man vergleiche nur die Engel in dem Madonnenrelief der Beweinung Christi im South Kensington Museum. Auch der ernste forschende Blick der Maria, der den feierlichen Eindruck noch steigert, die strenge und grosse Auffassung, die schlichte und geschlossene Komposition sind ebenso bezeichnend für Donatello, zumal in seiner früheren und mittleren Zeit. Nach dem Vergleich mit der oben genannten kleinen Madonnendarstellung im Santo zu Padua möchte ich die Arbeit um etwa zwei Jahrzehnte früher setzen; etwa gleichzeitig mit der Thätigkeit des Künstlers an der Cappella de' Pazzi. Ein anscheinend ganz nebensächlicher Umstand ist gleichfalls ein Zeugnis mehr für die Urheberschaft des Donatello: die Einrahmung der Gruppe, die in perspektivischer Verkürzung ein Zimmer oder eine tiefe Fensternische nachbildet. Aus den paduaner Bronzereliefs ist die eigentümliche Vorliebe Donatellos für derartige wirkungsvolle Einrahmungen zur Genüge bekannt.



Die Ausführung von Donatellos Marmorarbeiten pflegt gerade bei den zur Dekoration bestimmten Stücken, wie u. a. bei den Orgelreliefs, eine eigenhändige zu sein. Dies scheint mir auch bei unserem Madonnenrelief der Fall zu sein. Die Behandlung ist so breit und doch so sicher (in den kleinen Falten sind die Meisselhiebe teilweise unverarbeitet stehen geblieben), dass sie nicht an die Hand eines Schülers oder Gehilfen denken lässt.

Erst durch den Erwerb dieses Reliefs bin ich mir darüber klar geworden, dass die Berliner Sammlung bereits ein zweites Madonnenrelief in Marmor besitzt, das direkt auf Donatello selbst zurückzuführen ist. Es ist das beistehend abgebildete Relief,

welches 1842 von Waagen mit der Sammlung Orlandini in Florenz erworben wurde, und zwar unter der alten Bezeichnung Donatello. Der Vergleich, den die beiden Abbildungen hier ermöglichen, ist so überzeugend, dass er mich eines weiteren Beweises überhebt. Nur ist die Auffassung hier, namentlich im Kinde, eine mehr genrehafte. Die Ausführung lässt durch den ängstlichen Fleiss und die saubere Politur, im Gegensatz gegen die grosse und derbe Handschrift in jenem Relief aus Casa Pazzi, auf die Hand eines Schülers schliessen. Auch hier ist die Einrahmung charakteristisch für Donatello.

Die gleiche Auffassung, ähnliche Anordnung und Formengebung lässt auch eine dritte Komposition als Erfindung Donatellos kaum zweifelhaft erscheinen. Unser Museum besitzt zwei verschiedene alte Nachbildungen dieser Komposition, ein grösseres, jetzt farbloses Thonrelief, dessen Abbildung wir hier geben, und eine ziemlich umfangreiche Bleiplakette; beide vor wenigen Jahren in Florenz erworben. Von der Plakette besitzt auch das South Kensington Museum zwei Exemplare, das eine in Bronze, das andere gleichfalls in Blei. Eine in vergoldetem Kupferblech gepresste kleinere Wiederholung befindet sich in der Sammlung des Domkaplans Schnüttgen in Köln. Die lebhafte Bewegung des kräftigen Kindes von echt Donatelloschem Typus, das, wie durch ein Geräusch aufgeschreckt, sich von der Mutterbrust plötzlich abwendet, ist in der Erfindung des Meisters selbst würdig, an den auch die Bildung der Maria erinnert.



Ein zweites, etwas abweichend komponiertes Madonnenrelief, von dem ein (jetzt unbemalter) Thonabdruck 1885 in Florenz er-

worben wurde, steht dem Donatello selbst ebenso nahe. Maria hält das nackte Kind stehend vor sich, mit der Rechten eine Kette am Halse befestigend, während sie ihm ernst in das Antlitz schaut. Das reiche wellige Haar ist in ähnlicher Weise, wie wir es in dem vorgenannten Relief sehen, mit Bändern aufgebunden, deren Enden nach hinten flattern. Kleid und Mantel sind in zierliche Parallelfalten gelegt. Der Kopf der Jungfrau zeigt das klassische Profil von Donatellos Frauenköpfen: die kurze Stirn, die fast ohne Unterbrechung in die langgestreckte Nase übergeht, die vollen Lippen und das kräftig vorspringende Kinn. Die auffallend kleinen Hände sind, was für verschiedene der hier zusammengestellten Madonnenreliefs charakteristisch ist, noch ungeschickt verkürzt.

Eine der oben betrachteten Gruppen von Madonnenreliefs ganz eigenartig gegenüberstehende Komposition, die gleichfalls alle charakteristischen Eigenschaften des Donatello aufweist, besitzt das South Kensington Museum in einer alt bemalten und trefflich erhaltenen kleineren Stuckreproduktion[1]. Maria ist in ganzer Figur im Innern eines reichen Zimmers dargestellt, während auf Stufen im Vordergrunde ein paar musizierende Engel sitzen; also eine Komposition, welche der Malerei des Quattrocento, namentlich in Oberitalien, sehr geläufig ist. Auffassung in Mutter und Kind sind den eben besprochenen Reliefs sehr verwandt. Auch die Gewandung, die Behandlung und Dekoration des Raumes, sowie die Engel sind bezeichnend für Donatello. Die Arbeit scheint mir gleichfalls noch der mittleren Zeit des Künstlers, vor seinem Aufenthalte in Padua, anzugehören. —

Für den Nachweis, dass die umfangreiche Gruppe von Madonnenreliefs, welche wir oben eingehend besprochen haben, auf Donatellos Nachfolger und zum Teil wohl selbst auf seine Werkstatt zurückgehen, habe ich mich darauf beschränken müssen, aus dem allgemeinen Charakter von Donatellos Werken, seiner Auffassung und seiner Dekoration die Schlüsse für ihre Herkunft zu ziehen. Nur ausschliesslich aus derselben Quelle können wir daher Belehrung auf die weitere Frage erhalten, welcher Zeit Donatellos die Künstler dieser Reliefs angehören. Ich glaube, im grossen und ganzen kann man dieselben als Schüler und Nachfolger Donatellos aus dessen mittlerer floren-

[1]) Erworben 1882 in Florenz. Ein zweites Stuckrelief, sehr schlecht gehalten, sah ich in Rom im Besitz eines Apothekers.

tiner Zeit vor seinem Aufenthalt in Padua bezeichnen. Es fehlt den meisten derselben die Einfachheit und Grösse der Reliefs aus Donatellos Frühzeit, wie das Verkündigungsrelief in Sta. Croce; andererseits haben sie auch noch nicht die Unruhe und Überfüllung in Ausdruck, Komposition und Gewandung, welche die letzten Arbeiten des Meisters charakterisiert. Am meisten entsprechen sie Donatellos Werken aus den dreissiger Jahren, den tanzenden Putten an seinen beiden Kanzeln in Florenz und Prato, den Medaillons im Hofe des Palazzo Riccardi u. s. f. Doch lässt sich trotzdem zwischen einzelnen jener verschiedenen Arbeiten ein nicht unwesentlicher zeitlicher Zwischenraum in ihrer Entstehung herauserkennen. Während z. B. das grosse Marmorrelief der Capella de' Medici in Sta. Croce kaum nach 1430 entstanden sein wird, zeigt das unbemalte Thonrelief des South Kensington Museum, worin Maria das vor ihr im Stuhle liegende Kind verehrt (No. 57/67), schon Anklänge an Desiderio und wird daher gewiss nicht vor 1450 entstanden sein.

Wenn ich für die meisten dieser Madonnenreliefs nur in wenigen Ausnahmen auf den Namen eines Künstlers zu raten im stande war, und einen solchen nur ganz hypothetisch zu nennen wagte, so liegt der Grund dafür teils in unserer mangelhaften Kenntnis des Kreises von Schülern und Gesellen, welche in Florenz mit Donatello arbeiteten, oder dort in seine Fussstapfen traten, teils auch darin, dass von den wenigen florentiner Schülern und Nachfolgern Donatellos Darstellungen des gleichen Motivs nicht bekannt sind. Künstler wie Buggiano, Agostino di Duccio in seiner früheren Zeit, Simone Ferrucci und verwandte Meister würden für einzelne Werke dieser Gruppe von Madonnenreliefs vielleicht in Betracht kommen können, hätten wir von ihnen beglaubigte Werke verwandten Motivs und ihrer früheren Zeit. Bei dem jetzigen Stand unserer Kenntnis der Monumente wie der urkundlichen Forschung glaubte ich mich auf die einfache Zusammengruppierung der hier besprochenen Werke beschränken zu müssen. Die gerade für die Plastik des Quattrocento neuerdings so erfolgreiche Forschung wird auch hier hoffentlich bald Anhaltepunkte zu schärferer Sonderung und genauerer Bestimmung herbeischaffen. Die Gruppe der paduaner Schüler und Nachfolger Donatellos, denen z. B. ein paar Madonnenreliefs in Bronze bei G. Dreyfuss und Graf W. Pourtalès, eine grosse Plakette der Berliner Sammlung, ein Thonrelief im Besitz des Herrn A. v. Beckerath angehören (der Werke des

Bellano, Riccio u. s. f. zu geschweigen), habe ich hier nicht mit berücksichtigt, teils um die verwirrende Zahl der hierher gehörenden Madonnenreliefs nicht noch zu vermehren, teils weil dieselben ihren eigentümlichen Charakter haben und als solche in der Regel richtig bestimmt sind.

Für ein Relief dieser Richtung, das ich bisher nicht mit genannt habe, glaube ich jedoch mit Sicherheit den Agostino



di Duccio als den Urheber bestimmen zu können. Dasselbe wurde 1884 für unsere Sammlung auf der Versteigerung der Sammlung Castellani in Rom erworben. In ganz flachem Relief ist Maria dargestellt, das nackte Kind stehend vor sich auf einer Rampe haltend. Zur Seite je zwei Engel, von denen der eine eine Vase und einen Kranz hält; ein fünfter kleinerer Engel vor Maria die Händchen auf die Rampe legend und zum Christkinde emporlachend. Hinter der Gruppe ist eine Nische mit Muschel-

abschluss und zierlicher Dekoration angebracht[1]). Für Agostino ist schon das ganz flache Relief charakteristisch, welches den meisten seiner Arbeiten eigentümlich ist, und zwar ihm fast allein in dieser Zeit. Mit der Dekoration seiner beglaubigten Bildwerke stimmt auch die Ornamentatik und die originelle Vase mit dem schlanken Halse in unserem Relief überein. Vollständig überzeugend erscheint mir aber der Charakter sämtlicher Figuren: die runden Köpfe mit den kleinen Mündchen und müden Augen, die strähnenartig gebildeten Haare, die zahlreichen kleinen Parallelfalten der Gewänder. Allerdings ist der Aufbau glücklicher, sind die Verhältnisse der Figuren richtiger und die Durchbildung fleissiger als in fast allen Arbeiten Agostinos in Perugia und in San Francesco zu Rimini. Ich glaube deshalb, dass unser Relief die Nachbildung eines früheren, vielleicht noch in Florenz von Agostino ausgeführten Marmorbildwerkes ist. Dafür spricht auch

---

[1]) Die Geschichte der Erwerbung dieses bemalten Stuckreliefs mag dieser nüchternen Aufzählung und Charakteristik zahlreicher verschiedener Kompositionen, die unter sich nur wenig bedeutende Abweichungen zeigen, zum Abschluss bringen. Der Kunsthandel, und wahrlich nicht am wenigsten der italienische Kunsthandel, hat neben manchen Schattenseiten, in denen er den Pferdehandel noch übertrifft, auch seine amüsanten Seiten, welche einigermassen für die Widerwärtigkeiten jener dunklen Seiten entschädigen. Auch die Geschichte von zahlreichen Kunstwerken in öffentlichen Sammlungen hat solche interessante und spassige Zwischenfälle aufzuweisen, die als „Geschichtchen" nicht auf die Nachwelt kommen und die doch häufig nicht nur die Anziehung gewöhnlicher „Jagdgeschichten" haben, sondern mancherlei Belehrung bieten können. Unser Stuckrelief war im Katalog der Versteigerung nur als eine Arbeit des fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnet. Trotzdem und obgleich eine bräunliche Tünche dem Ganzen eine unerfreuliche Erscheinung gab, erregte das Relief durch die reizvolle Erfindung und saubere Zeichnung die Aufmerksamkeit verschiedener Sammler und Sammlungsvorstände, welche der Versteigerung beiwohnten. Keiner derselben würde irgend einen Argwohn dem Bildwerk gegenüber geschöpft haben. Aber unter den italienischen Händlern wurde, gerade von den massgebendsten florentiner Antiquaren, schon an den Tagen der Besichtigung der Sammlung, der Verdacht ausgesprochen, das Relief könne eine Fälschung sein, und bei der Versteigerung wurde dies von ihnen ziemlich laut und mit Entschiedenheit behauptet. Die Liebhaber standen daher vom Bieten ab und das Relief wurde dem Unterhändler unserer Museen für einen sehr mässigen Preis zugeschlagen. Dass das Relief,

der enge Anschluss an Donatello, selbst in der Form und Dekoration der Vase.

Nach den engen Beziehungen zwischen Donatello und Desiderio, den Vasari wohl mit Recht unter den Schülern Donatellos nennt, liegt die Frage nahe, ob nicht Desiderio der Künstler des einen oder anderen dieser anonymen Madonnenreliefs aus dem Kreise der Donatello-Schüler sein könne. Lassen sich doch von jenen Marmorköpfchen des jugendlichen Johannes, die dem Donatello zugeschrieben werden, die Mehrzahl mit grosser Wahrscheinlichkeit vielmehr auf Desiderio zurückführen; so eine der beiden Büsten in der Chiesa de' Vanchettoni zu Florenz, der lachende Knabe im Besitz von Herrn Eugen von Miller in Wien u. s. f. Aber die für Desiderio gesicherten Arbeiten, namentlich das Tabernakel in San Lorenzo und das Grabmal Marsuppini in Sta. Croce, zeigen keine näheren Beziehungen zu den von mir oben zusammengestellten Madonnenreliefs. Dieselben bieten vielmehr den Anhalt, eine Reihe anderer, namenloser Marmorarbeiten, meist gerade Madonnenreliefs, dem Desiderio zuzuschreiben. Wenn dieselben bisher teils unberücksichtigt geblieben, teils ganz abfällig behandelt worden sind, so ist, glaube ich, die Veranlassung dazu die Abneigung unseres hochverehrten Lehrers und Führers in der florentiner Kunst, Karl Eduard von Liphardt, gegen den weiblichen Liebreiz dieser Arbeiten des Desiderio, von denen er selbst ein besonders an-

---

wenn modern, nur ein Abguss über ein nicht mehr bekanntes Original des Agostino di Duccio sein konnte, war mir durch den Charakter desselben zweifellos; ich glaubte daher den Preis selbst für einen modernen Abguss anlegen zu können. Daneben interessierte mich aber auch die Untersuchung des Bildwerkes daraufhin, ob wirklich ein neuerer Abguss, mit der Absicht der Täuschung, hier den Anstrich eines stucco erhalten habe, oder was jene mit sehr guten „Nasen" versehenen florentiner Händler zu ihrer bestimmten Behauptung, hier läge eine Fälschung vor, gebracht haben könnte. Bei leichter Reinigung fand sich, dass ein neuerer einförmig brauner Anstrich über die (allerdings schadhafte) alte Bemalung gelegt war, um einen ungeschickt reparierten Bruch zu verdecken. Ausserdem ergab sich auch aus der Härte des Stucks und seiner Zusammensetzung ganz zweifellos, dass der Guss ein alter sei und aus dem XV. Jahrhundert herrühren müsse. Was den Verdacht der Händler, abgesehen von diesem modernen Anstrich, erregt hatte, war die ihnen bei alten Bildwerken

ziehendes Werk besitzt. Der äussere, bei dem Realismus des Quattrocento befremdliche Liebreiz und der eigentümlich flache Reliefstil dieser Arbeiten hat Liphardt bewogen, dieselben (soviel ich weiss, in Übereinstimmung mit Cavalcaselle) in das sechszehnte Jahrhundert zu versetzen und den Pierino da Vinci für den Urheber derselben zu erklären, was wir Jüngeren und Jünger dankbar annahmen. Ein Vergleich mit den beglaubigten Werken dieses manierten Nachfolgers des Michelangelo lässt aber, mit Ausnahme des malerischen Flachreliefs, das den verschiedensten Zeiten eigentümlich ist, keinerlei Beziehungen zu diesen Marmorarbeiten erkennen, welche ich hier — da sie unser Thema nicht unmittelbar berühren — nur zusammenstelle, um zu eingehenderer Prüfung anzuregen. Es sind die Madonnenreliefs am Pal. Panciatichi in Via Cavour, dem Donatello noch besonders nahe, in der Galerie zu Turin, bei M. Foulc in Paris (aus Sta. Maria Nuova stammend), sowie bei Gustave Dreyfuss ebenda; letzteres klein und Maria in ganzer Figur zeigend. Der Liebreiz der Gestalten, das heitere Lachen des Kindes, die malerische Behandlung der Gewandung, die scharfe Umränderung der Konturen, namentlich in den Augen, die Bildung der Hände mit ihren schlanken Fingern und die Art, wie dieselben gesetzt sind, vor allem auch der Typus von Mutter und Kind haben untereinander und zu den Figuren des Grabmals Marsuppini und des Tabernakels in Sta. Croce die nächste Verwandtschaft. Gewisse untergeordnete Verschiedenheiten werden sich nicht nur aus der verschiedenen Zeit ihrer Entstehung, sondern namentlich aus den verschiedenen Händen der Gesellen, welche die Arbeit in Marmor ausführten, erklären. Von abweichenden Motiven gehören hierher eine Darstellung aus dem Leben des hl. Hieronimus, im Be-

---

ungewohnte ganz flache Reliefbehandlung. Der Künstler selbst war ihnen und ist ihnen wohl heute noch ganz unbekannt, wie ja auch — mit Ausnahme der Fassade von San Bernardino in Perugia — bis vor wenigen Jahren fast alle seine Werke namenlos oder auf dritte Namen getauft waren. Die fremde eigentümlich gezierte und bereits in Einzelheiten fast manierierte Art des Künstlers hatte daher den Verdacht verstärkt, der durch den Anstrich und die ganz flache Reliefbehandlung zunächst rege gemacht war. Denn die letztere wird von den Fälschern als die bequemste und leichteste Art der Nachahmung in der That fast ausschliesslich bei der Herstellung von Reliefs im Charakter des Quattrocento angewendet. Dabei verlegen dieselben auch gerade auf die zierliche und scharfe

sitz von Herrn K. E. von Liphardt zu Florenz, durch die reiche Landschaft von besonderem Interesse, sowie ein leider durch Feuchtigkeit sehr beschädigtes Relief der pietà in pietra serena, im Besitz von Stefano Bardini zu Florenz.

Ganz ohne Zusammenhang mit Michelangelo, dessen Schüler Liphardt diese Arbeiten zuschrieb, sind dieselben übrigens nicht. Nach dem Madonnenrelief der Dreyfuss'schen Sammlung existirt nämlich eine Zeichnung im Besitz von John P. Heseltine in London, die mir deutlich die Hand des Michelangelo zu verraten scheint. Gewisse Unbeholfenheiten und Mängel in dem Marmorrelief sind hier, mit der Sicherheit des grossen Meisters, beseitigt; die Verhältnisse sind richtig gestellt, die Anatomie der Figuren ist scharf betont, die Gewandmotive sind einfacher und grösser gestaltet. Wenn die charakteristische Art der Zeichnung in kräftigen Federstrichen noch einen Zweifel lassen könnte, ob Michelangelo selbst oder ein Nachfolger, wie Bandinelli, die Zeichnung ausgeführt habe, so muss derselbe durch diese selbständige und überlegene Art, in welcher das Original kopiert worden ist, durch die Umgestaltung in charakteristische Michelangelo'sche Typen, Gewandung und Fleischbehandlung beseitigt werden. Auch giebt ein bekanntes Werk Michelangelos zur Genüge Auskunft darüber, zu welchem Zweck der Künstler jene Kopie anfertigte; das Flachrelief der „Madonna an der Treppe" im Casa Buonarroti, eine der frühesten Arbeiten Michelangelos, zeigt so auffallende Verwandtschaft in Komposition, Gewandung und Art der Reliefbehandlung, dass man in Desiderios Marmorrelief schon danach das Vorbild des jungen Künstlers vermuten dürfte.

Zeichnung der Konturen und Falten, die auch den Duccio auszeichnen, möglichste Sorgfalt. Wie täuschend diese Fälschungen (seit etwa vierzig Jahren, namentlich in Florenz, Siena und Perugia) gemacht werden, dafür mag als Beweis dienen, dass selbst in einigen der ersten Museen und besten Privatsammlungen Fälschungen dieser Art vorkommen; namentlich mehrfach nach dem Donatello zugeschriebenen Madonnenrelief in der Galerie zu Turin (vgl. S. 56). Unser Relief war mir ein interessanter Beleg für die auch sonst mehrfach gemachte Erfahrung, dass man bei dem so sehr gerechtfertigten Verdacht gegen Fälschungen in neuester Zeit doch zuweilen über das Ziel hinausschiesst und über Äusserlichkeiten vergisst, das Verständnis in der Ausführung, den Geist des Kunstwerks bei der Beurteilung mitsprechen zu lassen.

IV.

Die florentiner Thonbildner in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento.

Neben Donatello, Ghiberti und Luca della Robbia nennt man jetzt ohne Widerspruch den Jacopo della Quercia als einen der Künstler, welche am Eingange in das Quattrocento der neuen Kunst in Italien ihre Bahn wiesen, und zugleich als einen der gewaltigsten Bildhauer, die Italien hervorgebracht hat. In den mangelhaften Verhältnissen, den ausgeschwungenen Konturen seiner Gestalten, den unruhigen Falten der Gewandung haftet freilich dem Quercia noch mehr von der Kunst des Trecento an als selbst dem Ghiberti; und in der Kenntnis des Nackten, im Streben nach individueller Durchbildung seiner Gestalten kommt er dem Donatello nicht einmal nahe. Aber in dem Sinn für grosse Formen, für Gewalt und Tiefe der Empfindung steht er unter seinen Zeitgenossen unübertroffen da als der unmittelbare Nachfolger des Giovanni Pisano und der Vorgänger des Michelangelo.

Doch geht man, wie ich glaube, fehl darin, dass man überall da, wo sich jene eigentümliche Verbindung von starkem Gefühlsausdruck mit grossen Formen bei halbgotischen Verhältnissen und Details zeigt, auf Jacopo della Quercia schliesst. In verschiedenen öffentlichen Sammlungen, namentlich im South Kensington Museum, sowie im Kunsthandel begegnen uns unter Quercias Namen eine Anzahl solcher meist mehr oder weniger reizvoller Statuen und Reliefs — fast ausnahmslos in Thon ausgeführt —, denen eine dem Quercia verwandte Anschauung und Empfindung nicht abzuleugnen ist; aber ein Vergleich derselben mit den bezeugten Arbeiten dieses Künstlers und eine

Prüfung ihrer Herkunft führen dahin, die meisten dieser Bildwerke nicht nur dem Quercia abzusprechen, sondern sie selbst als seinem Einflusse und der Schule von Siena fern stehend zu bezeichnen. Wir machen auch hier wieder die Beobachtung dass eine grosse Zeit nicht durch einige wenige grosse Geister hervorgerufen wird, sondern dass dieselben nur die Strömung der Zeit in das bestimmte Bett leiten und die unbestimmte Empfindung zu klarer und vollendeter Form ausbilden.

Unsere Sammlung hat in den letzten Jahren mehrere Thonbildwerke dieser Richtung erworben, welche Gelegenheit bieten, der interessanten Frage nach dem Charakter wie nach Zeit und Ort der Entstehung aller dieser Arbeiten näher zu treten.

Im Jahre 1879 wurde im Kunsthandel in Florenz ein Madonnenrelief in reicher architektonischer Einrahmung erworben, welches sich bereits längere Zeit im Privatbesitz zu Florenz befand, ursprünglich aber den Altarschmuck einer florentiner Kirche ausmachte. Im Aufbau, in der Auffassung, den architektonischen Formen und Ornamenten kann dasselbe fast noch als gotisch bezeichnet werden. Aber die Art, wie diese Formen angewandt, wie die ornamentalen Details ausgebildet sind, beweisen ebenso stark das Herannahen einer neuen Zeit, wie die naive und herzliche Auffassung in dem Verhältnis von Mutter und Kind. In der Bildung der Gestalten fallen einige hervorstechende Eigentümlichkeiten deutlich auf: die schlanken Körper und kleinen Köpfe, die knochenlose Erscheinung des Fleisches, namentlich durch das geringe Betonen der Gelenke, die geschlitzten Augen von träumerischem Ausdruck, die zierlichen Formen des Kopfes mit dem zurücktretenden kleinen Kinn und der etwas überstehenden Oberlippe, welche dem Mündchen einen ausserordentlich holden Ausdruck verleihen. Charakteristisch sind auch die tiefen Falten des Mantels von dickem Stoff und die Art, wie ein Ende desselben über den Kopf gezogen ist.

Durch die gleichen Eigenschaften, selbst äusserlich in der Bildung der Ornamente und in der Art, wie Engel hinter der Madonna einen Vorhang emporhalten, giebt sich ein etwas kleineres, ganz ähnlich aufgebautes Madonnenrelief aus Thon im South Kensington Museum zweifellos als ein Werk desselben Meisters zu erkennen (No. 7366). Die Madonna ist hier in ganzer Figur und sitzend dargestellt; zu ihrer Seite verehrende Engel, über ihr wieder zwei Engel, die einen Vorhang baldachinartig

erheben; im Giebel Gott-Vater, der segnend die Hand über der Gruppe ausbreitet. Demselben florentiner Meister schreibt schon J. C. Robinson ein zweites ganz ähnliches, aber wesentlich kleineres Madonnenrelief derselben Sammlung zu, welches 1860 mit der in Florenz gebildeten und fast ausschliesslich aus florentiner Bildwerken zusammengesetzten Sammlung Gigli-Campana erworben wurde. Robinson bezeichnet dasselbe in seinem bekannten Katalog dieser Abteilung des South Kensington Museums als „florentinisch um 1400 bis 1430 (?)", und glaubt darin den Stil der Maler Fra Angelico und Gentile da Fabriano und vielleicht auch den Einfluss des Jacopo della Quercia zu erkennen.

Während diese Reliefs nur Figuren von höchstens halber Lebensgrösse enthalten, zeigt eine dem Quercia zugeschriebene Madonna mit dem Kind in Hochrelief, welche sich im Besitz des Malers Tricca zu Florenz befindet, lebensgrosse Halbfiguren. Doch lassen Gewandung wie Behandlung der Formen und Empfindung denselben florentiner Künstler erkennen, welcher jene Reliefs des Berliner und des Londoner Museums fertigte. Die liebevolle Art, wie Maria das auf ihrer rechten Hand stehende Kind an sich schmiegt, und wie dieses spielend mit der Linken den weiten Mantel, in den die Mutter gehüllt ist, über seine Schulter zieht, lassen dies Bildwerk besonders anziehend erscheinen. Eine Madonnengruppe von etwa gleicher Grösse und ganz ähnlicher Auffassung und Behandlung ist im Besitz von Herrn K. E. von Liphardt zu Florenz. Auch diese wurde in Florenz erworben, wo ich im Kunsthandel in den letzten zehn Jahren noch verschiedene ähnliche Madonnenreliefs gesehen habe.

Noch am alten Platze in Florenz, hoch oben an einem Hause in einem Gässchen, das von San Gaetano nach der Via de' Cerrettani führt, befindet sich ein kleines Madonnenrelief von ganz ähnlicher Anordnung und Empfindung, auf dem der Künstler jedoch fast nur die Köpfe von Mutter und Kind, zärtlich aneinander geschmiegt, dargestellt hat. Diese Komposition kommt mehrfach in alter Stuckreproduktion vor; eine solche hat u. a. hier in Berlin die Sammlung des Herrn Adolf von Beckerath aufzuweisen.

Stattlicher als die genannte Arbeit ist ein grösserer Altar in unbemaltem Thon im South Kensington Museum (No. 7572): Maria, sitzend vor einem Baldachin; zur Seite stehen Johannes der Täufer und Jakobus, kleinere Figuren; im Giebel ein Engel, der den Leichnam Christi hält. Die Komposition ist in Hochrelief

in ähnlicher spätgotischer Einrahmung, wie die beiden erstgenannten Reliefs, ausgeführt. Das Kind ist hier auffallend gross geraten; die Gewandung hat in der Häufung der Falten noch stärker gotische Motive als die bisher genannten Reliefs.

Mit ebenso grosser Wahrscheinlichkeit lässt sich unserem florentiner Bildhauer sodann eine Thonstatuette der Maria mit dem Kinde in mehr als halber Lebensgrösse zuschreiben, welche 1880 für die Königlichen Museen in Venedig erworben wurde. Das (auch hier unbekleidete) Kind hält, wie in dem Triccaschen Relief, einen Apfel in der Rechten. Hier, an der ganzen Figur der Madonna, fallen die ungeschickten Verhältnisse in besonders starker Weise auf: der kleine Kopf und der kurze Oberkörper, sowie die kräftigen tiefen Falten, welche sich an der Seite und auf dem Boden, auf welchem sie aufstossen, noch ganz in gotischer Art in verschnörkelten Linien zusammenlegen. Dass irgend ein neuerer Besitzer bei so sprechenden Eigentümlichkeiten, welche die Entstehung der Arbeit auf den ersten Blick in den Anfang des Quattrocento verweisen, dennoch den Namen des Jacopo Sansovino auf dem Relief anbringen konnte — freilich in ungeschicktester Weise —, lässt sich nur aus der blinden Verehrung der Venezianer für diesen Künstler und der damit verbundenen gänzlichen Unkenntnis seiner Eigenart erklären.



Der Ort, wo diese Statuette erworben wurde, weist uns zuerst von allen bisher betrachteten Thonbildwerken aus Florenz fort, wenn auch dadurch keineswegs erwiesen ist, dass dieselbe in Venedig gefertigt sei oder gar der venezianischen Kunst angehöre. Wohl aber kann über den Ort der Entstehung kein Zweifel obwalten bei einem anderen, ausnahmsweise noch am Orte seiner Bestimmung in einer Kirche erhaltenen Denkmale,

das ich demselben Künstler zuschreiben zu müssen glaube: dem Wandschmuck der Kapelle Pellegrini in Sta. Anastasia zu Verona; dem umfangreichsten Denkmal, welches uns von Künstlern dieser Richtung überhaupt erhalten ist. Soweit nicht der Platz schon durch ältere Grabmäler der Familie in Anspruch genommen war, sind nämlich die Wände dieser Kapelle bis unter die Wölbung vollständig bedeckt mit einer Reihe von Thonreliefs aus dem Leben Christi, zwischen denen in Nischen Statuetten von Heiligen angebracht sind; rechts in einer Nische die lebensgrosse Statue des knieenden Stifters. Die naive einfache Art der Erzählung, die Freude an den reichen Kostümen und Details aller Art, sowie die gotischen Reminiscenzen in den Ornamenten sowohl, wie in der Gewandung und in den Verhältnissen der Figuren werden im Beschauer kaum Zweifel daran auftauchen lassen, dass hier die Arbeit eines lokalen Künstlers in der Richtung vorliegt, in der sich gleichzeitig die Malerei Veronas in Vittore Pisano und Stefano da Zevio bewegt. Aber eine Umschau unter den Bildwerken Veronas aus den ersten Jahrzehnten des Quattrocento wird uns überzeugen, dass Verona, wie überhaupt Oberitalien, von einheimischen Künstlern nichts Verwandtes aufzuweisen hat, und dass damals für hervorragendere Monumente dieser Art die Aufträge noch an Fremde zu ergehen pflegten; so für das Grabmal Brenzoni 1420 an den Florentiner Giovanni de' Rossi, Donatellos Schüler und Gehilfen. Wandte man sich doch in Oberitalien für schwierigere Aufgaben noch bis um die Mitte des Jahrhunderts beinahe regelmässig an florentiner Künstler, von denen damals selbst ein Fra Filippo, Paolo Uccello und bald darauf Donatello und Michelozzo in Padua und Mailand beschäftigt waren. Auch begegnen uns, fast gleichzeitig mit Rossi in Verona, zwei sonst unbekannte florentiner Bildhauer in Venedig, welche das reiche Wandgrabmal des Dogen Tommaso Mocenigo († 1423; jetzt in San Giovanni e Paolo) ausführten. Es würde uns also auch in Verona keineswegs auffällig erscheinen, wenn für einen so umfangreichen Schmuck ein Florentiner berufen wäre.

Vergleichen wir nun die einzelnen Gestalten dieser figurenreichen Reliefs mit den oben genannten Madonnenreliefs und Statuetten unseres florentiner Künstlers, so müssen wir nach den gleichen eigentümlichen Verhältnissen, der gleichen Bildung des Kopfes mit der hohen Stirn, der vorspringenden Oberlippe und dem zurücktretenden Kinn, der weiten bauschigen Gewandung

auf den gleichen Meister schliessen. Ebenso stimmen die verwilderten spätgotischen Ornamente, in denen sich schon das Gefühl der neuen Zeit verrät, durchaus mit denen der londoner und berliner Reliefs. Auch der Vergleich mit jenem Grabmal in San Giovanni e Paolo ist nicht ohne Interesse. In Haltung und Gewandung, in dem Typus der Köpfe, namentlich der weiblichen Köpfe, in der Bildung der Extremitäten, endlich im Ornament zeigen sich Pietro di Nicolò und Giovanni di Martino jenem unbekannten Terrakottabildner nahe verwandt, wenn auch der Einfluss des Donatello und vielleicht des Nanni di Banco die gotischen Traditionen bei ihm stärker zurückgedrängt hat, als in jenen Künstlern.

Ein Hinweis auf dieses Denkmal in Venedig ist auch deshalb von Bedeutung, weil uns dieses umfangreiche und tüchtige Werk als die einzige bekannte Arbeit von zwei sonst nicht einmal dem Namen nach gekannten Bildhauern von Florenz ein Beweis ist, welche Fülle von mehr oder weniger talentvollen Künstlern Florenz damals barg, und wie begreiflich es ist, dass wir für eine ganze Reihe jener tüchtigen kleineren Monumente, namentlich der Madonnenreliefs in bemaltem Thon oder Stuck, welche uns vorwiegend aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten sind, kaum einen einzigen Künstler namhaft machen können. Es ist daher auch nicht zu verwundern, dass keiner dieser florentiner Thonbildner der Übergangszeit uns bisher dem Namen nach bekannt ist. Denn ausser dem einen Künstler, dessen Werke wir im Vorgehenden aufgezählt und charakterisiert haben, lassen verschiedene nahe verwandte Bildwerke, die gleichfalls sämtlich in Thon ausgeführt sind, wieder die Hände anderer, in ihrer Eigenart deutlich ausgeprägter Künstler erkennen, welche dem erstgenannten, wohl etwas älteren Meister noch überlegen sind.

Zunächst besitzt das South Kensington Museum wieder zwei Madonnenstatuen, sitzend und etwa in dreiviertel Lebensgrösse, welche beide gleichfalls mit der florentiner Sammlung Gigli-Campana erworben wurden. Die eine, etwas kleinere und altertümlichere zeigt Maria in einem Klappstuhl zurücklehnend, während das nackte Kindchen zärtlich die Hände um ihren Hals legt, indem es sich zum Beschauer umsieht. In der zweiten Gruppe betrachtet die Mutter mit traurig ernster Miene das Kind, das in ihrem Schosse eingeschlafen ist. In der etwas weichlichen Behandlung des Fleisches, namentlich der knochen- und gelenklosen

Hände der Maria, in der Vorliebe für dicke Stoffe und weite Falten, im Typus und im holden Ausdruck ist die kleinere dieser beiden Gruppen (No. 7573) noch den Arbeiten des oben charakterisierten Künstlers nahe verwandt; aber in den Verhältnissen der Figuren, in der Faltengebung und in der Feinheit der Durchbildung ist sie denselben doch schon so weit überlegen, dass wir nicht an die Hand desselben Künstlers denken können. Dagegen dürfte diesem Meister der londoner Statuette vielleicht noch ein kleineres Madonnenrelief in bemaltem Thon zugeschrieben werden, welches im vorigen Jahre in Florenz für unsere Museen erworben wurde: Maria hält das Kind, das sich an ihre Schulter anschmiegt, auf dem linken Arm und unterstützt die Füsschen mit der Rechten; Maria ist in halber Figur genommen. Die alte Bemalung und Vergoldung ist trefflich erhalten. Das Kind ist hier ausnahmsweise mit einem kurzen Hemdchen bekleidet; die kräftigen langen Falten sind auch hier schon geschmackvoller angeordnet und feiner beobachtet; der Mantel der Madonna hat die auch in den meisten bisher genannten Thonarbeiten nicht fehlende Saalkante. Die Anordnung ist besonders glücklich und doch natürlich, wie auch das zärtliche Verhältnis von Mutter und Kind in anspruchsloser und ganz naiver aber doch ergreifender Weise gegeben ist.

Die grösste und zugleich die vollendetste aller dieser Madonnenkompositionen ist die zweite bereits genannte Statue im South Kensington Museum (No. 7574), wo sie — wie die oben beschriebene — wieder dem Jacopo della Quercia zugeschrieben wird. Ein feiner Naturalismus, namentlich in dem trefflich nach dem Leben beobachteten schlafenden Kinde, grosser Geschmack in der Anordnung, auch in der sonst von den Künstlern dieser Richtung vernachlässigten Gewandung, gute Verhältnisse der Gestalten, die von einer schönen Fülle sind: alle diese Eigenschaften, welche die Gruppe vor den verwandten und bisher aufgezählten Arbeiten voraus hat, zeigen den glücklichen Einfluss von Künstlern wie Donatello und Luca della Robbia. Eine ganz besondere Anziehung übt dieselbe noch durch einen eigentümlichen Zug der Schwermut, welcher über dem Gesicht der Madonna lagert, und der auch aus dem fast sorgenvollen Blick spricht, mit welchem sie das ruhig schlummernde nackte Kind anschaut. (Man vergleiche die Abbildung in J. C. Robinsons Katalog.)

Durch das abweichende Motiv und seine Beziehung zu den

bekannten Kanzelreliefs des Luca della Robbia hat ein kleines Thonrelief, welches der Louvre jetzt mit der Sammlung Davillier geschenkt bekommen hat, ein ganz besonderes Interesse: es zeigt drei singende Engel, neben denen ein vierter mit einer Cymbel steht (Kat. No. 10). Die Proportionen sowohl als die grossen Gewandfalten, die schlanken Körper, die flüchtige Behandlung und die Einrahmung durch spätgotische gewundene Säulen lassen dieses kleine Relief in eine Reihe mit den Arbeiten des zuerst von mir genannten Meisters stellen; aber in der Lebendigkeit und Frische der Auffassung geht der Künstler dieser Arbeit über dieselben hinaus und bekundet sich als unmittelbarer Vorläufer des Luca della Robbia. Auch zwei andere Thonreliefs derselben Sammlung verdienen der Erwähnung als Arbeiten derselben Richtung, wenn auch mit verschiedenen fremdartigen Elementen gemischt: eine grössere Madonna, das bekleidete Kind auf dem Arme (Kat. No. 1), sowie ein ganz kleines, altertümlicheres Madonnenrelief, in welchem Maria das mit einem Hemdchen bekleidete Kind zärtlich an sich drückt (Kat. No. 9). Letzteres in Florenz erworben und, trotz seiner Flüchtigkeit und dem mürrischen Ausdruck der beinahe hässlichen Köpfe, durch den Ernst der Empfindung von grosser Anziehung. Verschiedene meist seltene Plaketten zeigen ähnliche Kompositionen.

Wenn man für die meisten dieser Arbeiten nicht einmal auf die Vermutung gekommen ist, sie könnten florentiner Ursprungs sein, so liegt der Grund dazu nicht allein in dem Umstande, dass Jacopo della Quercia eine ähnliche Richtung in ganz besonders ausgesprochener Weise vertritt; einen Hauptgrund haben wir, glaube ich, auch darin zu suchen, dass in Florenz in den Kirchen, öffentlichen Bauten und Sammlungen kaum ein einziges Stück solcher Bildwerke noch erhalten ist. Allerdings lässt sich ja der Erwerb der meisten jener Madonnenreliefs und Madonnenstatuetten, was man übersehen hat, auf Florenz zurückführen; aber trotzdem bleibt es auf den ersten Blick auffallend, dass diese florentiner Künstler in ihrer Heimat nicht auch umfangreichere Arbeiten, in der Art des plastischen Schmuckes der Pellegrini-Kapelle in Verona, ausgeführt haben. Das einzige namhaftere Denkmal ist hier das Thonrelief der Krönung Mariä über der Thür des Hospitals von Sta. Maria Nuova, welches urkundlich 1420 von Lorenzo di Bicci ausgeführt wurde; die vollen Falten der dicken Stoffe, die schlanken Figuren, die Modellierung der Hände verraten einen Künstler derselben Richtung,

wie die Meister jener Madonnen. Wenn ähnliche Denkmäler sonst ganz fehlen, so ist dies teilweise wohl daraus zu erklären, dass man in Florenz für öffentliche Bauten den plastischen Schmuck am liebsten in Marmor oder Bronze herstellen liess. Vor allem musste aber für die Verdrängung solcher bemalten Thonbildwerke von den öffentlichen Bauten die Erfindung des Luca della Robbia entscheidend wirken. Die Glasur, welche Luca dem Thon zu geben verstand, machte die darin ausgeführten Bildwerke auch in ihrer Bemalung völlig wetterbeständig und liess zugleich die Farben besonders prächtig und glänzend erscheinen. Dabei hatten Lucas Arbeiten selbst vor denen der tüchtigsten unter diesen altertümlichen Thonbildern noch die höhere künstlerische Durchbildung, den grösseren Geschmack und vollendete Formenschönheit voraus. Wo sich ähnliche Aufgaben boten, für die man nicht viel Geld ausgeben wollte, wandte man sich daher hinfort an Luca, dessen Atelier ein Jahrhundert lang Florenz und die Umgebung mit beinahe zahllosen solcher glasierter Thonarbeiten versorgt hat.

Kann uns also Florenz selbst nur geringen Anhalt bieten für die Bestimmung der Herkunft dieser Gattung von Thonbildwerken und der Namen ihrer Künstler, so unterstützt doch ein anderer Umstand meine Behauptung, dass alle jene Arbeiten von florentiner Bildhauern ausgeführt wurden: der Umstand nämlich, dass ausserhalb Florenz eine Anzahl verwandter grösserer Denkmäler in unglasiertem Thon aus der ersten Häfte des Quattrocento auf florentiner Künstler zurückgehen. So in Arezzo, welches damals schon völlig abhängig von Florenz war, und dessen Künstler geradezu als Florentiner betrachtet werden müssen, das Grabmal des Antonio Roizelli in San Francesco; in den architektonischen Details, wie in den Ornamenten, in den Proportionen der Figuren und ihrem Faltenwurf den Madonnenreliefs im South Kensington Museum und in Berlin nahe verwandt. Ferner, von einem geborenen Aretiner, der in Florenz das Feld seiner Thätigkeit fand, von Nicolò d'Arezzo, das Grabmal des Papstes Alexander V. im Cimitero von Bologna; bereits von stärker ausgebildeten Renaissanceformen, aber in den Verhältnissen und in der Faltengebung der Figuren gleichfalls noch verwandt. Endlich, von etwas jüngeren Künstlern aus der Schule des Donatello: die Thonaltäre in San Domenico zu Perugia von Agostino di Duccio; in Padua die grosse Grablegung des Santo von Donatellos eigener Hand und der bekannte Altar seines

Schülers Giovanni di Pisa in den Eremitani. Hier in Padua, und ähnlich auch in Bologna und Ferrara, entwickelte sich im Anschluss an diese und verwandte kleinere florentiner Arbeiten, welche letztere meist ins Ausland gewandert sind, eine reiche Thätigkeit in solchen dekorativen bemalten Thonskulpturen; namentlich sind zwei grosse Wandaltäre in den Eremitani beachtenswert. Ein interessantes Beispiel hat die Sammlung kürzlich als Geschenk von Herrn Oskar Hainauer in einem jetzt farblosen Thonrelief der Maria mit dem Kinde erhalten (Abb. S. 68). Der Vergleich mit den Stuckdekorationen in Pal. Schifanoja, welche der schon längere Zeit in Farara ansässige Paduaner Domenico di Paris 1467 ausführte, lässt keinen Zweifel darüber, dass derselbe auch der Künstler des berliner Reliefs ist.

Werfen wir zum Schluss noch einmal einen Blick auf die Gruppe von Künstlern, deren Werke wir hier zusammengestellt haben, um ein klares Bild ihrer Eigenart und ihrer Stellung innerhalb der plastischen Kunst Italiens zu gewinnen. Schon ihre Verwendung spätgotischer Architektur und Ornamente und deren ganz willkürliche naturalistische Ausbildung und Anwendung charakterisiert dieselben als Künster einer Übergangszeit. Sie verbinden daher Eigentümlichkeiten der Kunst des Trecento mit ausgesprochenen Eigenschaften des Quattrocento. Die vielfach mangelhaften Körperverhältnisse, die kleinen Köpfe und die grossen Hände bei überschlanken Figuren, die schwächliche Haltung und tiefen konventionellen Langfalten in den dicken Gewändern sind noch Überlieferungen der vorausgehenden Zeit, sogar zum Teil in ihrer manierierten Ausartung; dagegen ist die Schönheit und Holdseligkeit ihrer Köpfe, sowie namentlich die Innigkeit der Empfindung, die dabei völlig wahr und ungesucht bleibt, eine Errungenschaft der neuen Zeit. Wenn sie in dieser Stellung auf dem Übergang zu einer neuen Zeit mit den Arbeiten eines Ghiberti sowohl als eines Quercia verwandt sind, so geht ihnen doch der breite Kompositionssinn und das hohe Schönheitsgefühl des Ghiberti ebensosehr ab wie die gewaltige Grösse des Quercia. Aber in der Entwickelung des Gefühlslebens, in der Innigkeit und Wahrheit ihrer Empfindung haben sie der Renaissance ein Element hinzugebracht und dauernd gesichert, welches ebensosehr gegen die oberflächliche Schönheit des Ghiberti, wie gegen das bis zum Abschreckenden naturalistische Streben des Donatello ein glückliches Gegengewicht bot, und welches schon von Luca della Robbia und seiner Schule in glück-

lichster Weise weitergebildet wurde, teilweise aber auch auf Donatello selbst und namentlich auf eine Reihe seiner Schüler von dauerndem Einfluss war.

Ich habe es auch hier vermieden, irgend einen Namen für eines dieser Bildwerke in Vorschlag zu bringen; keines derselben scheint mir mit bezeugten Arbeiten gleichzeitiger Künstler so nahe verwandt, dass es danach dem einen oder anderen derselben mit einiger Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben wäre. Namen wie Nicolò d'Arezzo, Giovanni de' Rossi, Pietro di Nicolò, Giovanni di Martino, die ich in Beziehung zu diesen Bildwerken genannt habe, können für die Meister derselben nicht in Betracht kommen; aber für die Richtung, aus welcher sie hervorgegangen sind, dürfen diese Namen doch als Anhaltspunkte dienen.



V.

Luca della Robbia und sein Neffe Andrea.

Die glasierten Thonarbeiten aus der Werkstatt der Della Robbia sind, bis auf einige wenige Stücke, die ältesten Bestandteile der Abteilung der christlichen Plastik in unseren Museen; sie wurden 1828 mit der Majolikensammlung des Konsuls Bartholdy erworben und waren bis zum Jahre 1842 mit derselben zusammen aufgestellt. Seitdem wurden in neuester Zeit noch einige wenige Stücke erworben; jedoch, mit Ausnahme einer Brunnenfigur und eines grösseren Altars, nur unglasierte Thonreliefs oder alte Nachbildungen in stucco duro.

Die der Zahl nach ziemlich beträchtlichen Bildwerke des alten Bestandes können, mit Ausnahme von zwei kleinen Lünetten mit Madonnen, welche die Hand des Andrea verraten, nur als Arbeiten aus der Werkstatt des Andrea und namentlich des Giovanni della Robbia bezeichnet werden. Von Andreas Hand ist auch der kürzlich erworbene Putto von einem Brunnen.

Der hauptsächlichste Wert dieser Abteilung der berliner Sammlung beruht aber, neben dem neu erworbenen Altare des Andrea, in jenen wenigen unscheinbaren Thon- und Stuckreliefs, da nicht weniger als drei derselben auf den alten Luca zurückgehen, welcher der erste und zugleich weitaus der begabteste Künstler dieser Familie war. Ihm gebührt nicht nur der Ruhm der Erfindung der eigentümlichen glasierten Thonbildwerke, die nach ihm als Robbia-Arbeiten bezeichnet werden, sondern er ist auch unter den Künstlern dieses Namens der einzige ganz eigenartige und vielseitig veranlagte Bildhauer, welcher für die Plastik Italiens mit Donatello und Ghiberti als der bahnbrechende Meister der Renaissance bezeichnet werden darf. Seine Eigenart scharf zu

stätigt auch die Haltung der verehrenden Engel und der Heiligen zur Seite der Hauptgruppe. Schon die 1883 vom Grafen Alessandri in Florenz erworbene grössere Madonna zwischen zwei Engeln, ein unglasiertes Thonrelief, weicht in der Auffassung wesentlich hiervon ab, obgleich sie in der Komposition noch so viel Verwandtschaft namentlich mit der Madonna an der Sakristeithür des Domes zu Florenz hat, dass E. Molinier es zu derselben unmittelbar in Beziehung bringt. Die beiden Engel stehen allerdings hier noch in ganz ähnlicher Haltung, stumm verehrend zur Seite der Madonna; aber während Maria in dem florentiner Bronzerelief auf das Kind, welches segnend die Hand erhebt, ernst herabblickt, hat der Künstler in dem berliner Relief ein rein genrehaftes Motiv zum Ausdruck des Verhältnisses von Mutter und Kind gewählt, ein reizendes, dem Leben abgelauschtes Motiv. Im scherzhaften Spiel fasst die Mutter, begierig, dem Kinde ein freundliches Lächeln abzugewinnen, mit der Rechten unter das Kinn des Kindes; und dieses greift hell auflachend mit beiden Händen in die Finger der Mutter, um sich von ihrer Hand frei zu machen. Halms Zeichnung giebt das Motiv und die künstlerischen Vorzüge des Reliefs so gut wieder, dass ich nichts weiter hinzuzufügen habe. Eine auffällige Eigentümlichkeit der Arbeit ist die unverhältnismässige Grösse des Kindes; verglichen mit den Gestalten der Maria und der jugendlichen Engel, ist es fast doppelt so gross wiedergegeben. Es kann dies kaum als ein Zufall oder als ein Missgriff des Künstlers erklärt werden, der gerade in den Verhältnissen seiner Figuren glücklicher und richtiger ist, als alle seine Zeitgenossen. Mutmasslich beabsichtigte der Künstler oder der Besteller, dadurch die Bedeutung des Christkindes stärker hervorzuheben.

Dieses Thonrelief war, wie die Spitzbogenform ergiebt, als Füllung des Bogenfeldes über der Thür einer gotischen Kirche oder Kapelle bestimmt; da es weder glasiert noch bemalt worden ist, so ist dasselbe wahrscheinlich aus irgend welchem unbekannten Grunde nicht zu der in Aussicht genommenen Verwendung gekommen. Ein im Jahre 1882 im Kunsthandel zu Venedig erworbenes bronziertes Stuckrelief, welches die Abbildung auf Seite 73 wiedergiebt, ist die Nachbildung eines wahrscheinlich in Bronze ausgeführten Originals, welches für einen anderen Zweck bestimmt gewesen sein muss. Nach Form, Umfang und nach der Art der Komposition bezeichnet Molinier dasselbe als zweifellose Studie zu dem Madonnenrelief der Bronzethür in

Florenz. Ich kann ihm hierin nicht beistimmen. Die einzige Ähnlichkeit zwischen beiden Reliefs, abgesehen von äusserlichen Eigentümlichkeiten in Form, Grösse und Material, besteht darin, dass die Madonna, die auf beiden in ganzer Figur gegeben ist, von zwei Engeln begleitet ist; aber die Auffassung und Anordnung der ganzen Gruppe sowohl wie jeder einzelnen Figur ist



eine wesentlich verschiedene. Ausserdem würden sich aber auch die beiden Mönchsheiligen zur Seite der Madonna auf einer Skizze für das Thürrelief der Sakristei schwer erklären lassen; denn für diese waren die Kompositionen von vornherein in der Weise vorgeschrieben, dass je zwei Engel die Madonna wie die Evangelisten und Kirchenväter begleiten sollten. Luca würde also nicht willkürlich zwei Heilige gerade der Madonna hinzugefügt

haben und obenein zwei solche, die zu dem Dom in Florenz in keinerlei näherer Beziehung stehen. Das Motiv der Hauptgruppe ist hier das gleiche, wie in dem oben besprochenen grossen Thonrelief. Und zwar ist es ebenso genrehaft aufgefasst wie in diesem: Maria sitzt, im Profil gesehen, auf einem Pfühl oder Sack und kitzelt das Kindchen unter dem Hals, welches die Hand der Mutter lachend abzuwehren sucht. Dabei schaut sie so ernst und sorgenvoll dem Kindchen in die Augen, als ob ihr seine Bestimmung geoffenbaret wäre; und den gleichen Ausdruck ernster Bewunderung und Verehrung tragen die Köpfe der Engel und der beiden hl. Mönche. Die beiden Engel, herrliche Jünglingsgestalten, halten einen Vorhang, welchen sie hinter der Madonna mit der einen Hand nach unten weit auseinanderbreiten, während sie ihn mit der anderen baldachinartig über ihr emporheben; ein schon im Trecento sehr beliebtes aber typisch ausgebildetes Motiv, das nicht reizender und geschmackvoller gedacht werden kann. In den Köpfen der Jünglinge hat der Künstler die beiden Haupttypen der arischen Rasse charakteristisch und besonders schön wiedergegeben: einen blondhaarigen, blauäugigen Nordländer von sinnigem Ausdruck und einen krausköpfigen dunklen Südländer von entschlossenen Zügen; letzteren von einem klassisch griechischen Profil, welches dem des Hermes von Praxiteles auffallend gleicht. In den beiden Mönchsheiligen, welche die Gruppe rechts und links abschliessen, sind zwei Gestalten derselben Typen, zum Manne gereift, sich gegenübergestellt: ein blonder Germane, noch jugendlich und in träumerischer Verehrung der hl. Mutter mit dem Kinde versunken; der dunkle Romane, bereits bejahrter und von inneren Kämpfen abgehärmt, in ernster Betrachtung auf die Gruppe blickend. Welche Heilige Luca hier wiedergegeben hat, ist bei dem Fehlen jedes Attributes und der Farbe nicht zu entscheiden. Der Heiligenschein des jüngeren Mönches rechts ist auffallenderweise allein vergoldet; vielleicht weil derselbe der Schutzheilige des Bestellers war. Wie in der Charakteristik der Figuren und im Aufbau der Gruppe tritt die gleiche Mannigfaltigkeit, der gleiche Geschmack und die gleiche Schärfe der Charakteristik auch in der Wiedergabe der Stoffe und in der Faltengebung zu Tage [1]).

---

[1]) Einige unbedeutende Stellen, die durch plumpe und unverstandene Falten in auffallendem Gegensatze gegen die geschmack-

In diesem deutlichen und mit entschiedenem Bewusstsein ausgesprochenen Streben nach mannigfaltiger Charakteristik und in dem engen Anschluss an die Natur geht der Künstler hier wesentlich über das hinaus, was er in dem Alessandri-Relief anstrebt. In letzterem sind die schlanken Gestalten, die langen und grossen Falten der Gewänder, die schönen aber etwas allgemeinen Formen noch den Werken des Lorenzo Ghiberti nahe verwandt, von welchem der junge Luca unmittelbar beeinflusst worden ist, ein Einfluss, welchem er wohl nicht zum kleinsten Teil die glückliche Entwickelung seines angeborenen Schönheitssinnes verdankt. Dass der Künstler zu jener Vertiefung in die Natur und zum Studium der Charaktere durch Donatello angeregt wurde, können wir bei der Stellung und dem allgemeinen Einflusse des Donatello von vornherein annehmen; ein in neuester Zeit erworbenes umstehend abgebildetes Stuckrelief, welches nur auf Luca della Robbia zurückgehen kann, bezeugt dies aber aufs deutlichste, namentlich in der Gruppe der Maria mit dem Kinde. Der geringe Umfang und die skizzenhafte Ausführung, selbst einzelner Köpfe, weisen darauf hin, dass dieser alte Stuckguss über ein Thonmodell des Künstlers genommen wurde. Ein Beispiel derart ist uns gerade von Luca in einem anderen kleinen stucco des South Kensington Museums erhalten; es ist dies ein alter Abguss über die Skizze zu einem der Marmorreliefs der Sängertribuna. Das Motiv dieses berliner Stucco ist ebenso genrehaft, wie in den früher erworbenen Madonnenreliefs: das nicht mehr ganz junge Kindchen, welches hier, wie in fast allen Darstellungen Lucas, unbekleidet ist, wirft sich der Mutter, die ihm die Brust zu geben im Begriff ist, stürmisch um den Hals. Zur Seite stehen wieder zwei jugendliche Engel, von denen der eine in sein Lautenspiel versunken ist, der andere einen Vorhang hinter der Maria befestigt. Die ganze Komposition ist von der gleichen Originalität und Naturwahrheit, von demselben Zauber durch die Schönheit der Formen und Bewegungen, wie das bronzierte Stuckrelief. Aber die Verwandtschaft mit Donatello ist hier noch so viel stärker ausgesprochen, dass man auf den ersten Blick eine Arbeit eines jener zahlreichen Schüler desselben vor sich zu haben glaubt, deren Madonnenreliefs ich früher eingehend besprochen habe.

---

volle und fein naturalistische Faltengebung stehen, sind ungeschickte Restaurationen; so die Partie über den rechten Fuss der Madonna und am linken Unterarm des jungen Mönches zur Rechten.

Diesen Reliefs gleicht nun unser neu erworbenes Stuckrelief sowohl im Motiv, wie sich das Kind stürmisch an die Mutter anschmiegt, wie in der Profilansicht der Mutter, dem welligen Haar und der Anordnung des Schleiers über demselben. Doch verrät sich Luca, abgesehen von äusseren Anhaltspunkten (wie die Anbringung des Baldachins durch Engel hinter der Gruppe der Madonna), durch die Schönheit der Gewandung, durch die glückliche Raumverteilung im Aufbau der Gruppe, namentlich



auch durch die Gestalten der beiden Engel, von denen der Zitherspieler sofort an verschiedene der musizierenden Knaben und Mädchen in den Reliefs der Sängertribuna erinnert[1]).

Wenn wir nach Anhaltspunkten suchen, um die Zeit der Entstehung dieser drei Kompositionen zu bestimmen, so stossen wir auf besondere Schwierigkeiten. Wir werden aus allgemeinen Gründen das grosse Relief aus Casa Alessandri der früheren

---

[1]) Leider ist die alte Bemalung des Reliefs bis auf ganz dürftige Reste beseitigt worden. Man erkennt aus denselben, dass der Vorhang ein licht roter Stoff war; eine ähnliche Farbe hatte das Gewand der Maria, während der Mantel die herkömmliche blaue Farbe besass.

Zeit, die beiden kleineren, ganz naturalistisch aufgefassten und behandelten Stuckreliefs dagegen der vorgeschritteneren Zeit des Künstlers zuschreiben. Allein dem scheint der Vergleich mit den sicher datierbaren Arbeiten Lucas zu widersprechen. Die Verwandtschaft jener beiden Stuckreliefs mit den Reliefs der Orgelballustrade, in denen sich der Einfluss des Donatello auf Luca ganz besonders stark kundgiebt, würde uns ihre Entstehung ungefähr gleichzeitig, also etwa in die Zeit zwischen 1431 und 1440 setzen lassen, in welcher jene Marmorreliefs gearbeitet wurden. Dagegen hat, wie wir sahen, das Thonrelief der Madonna aus Casa Alessandri die meiste Verwandtschaft mit dem Madonnenrelief an der Bronzethür im Dom. Zu dieser erhielt aber der Künstler erst im Jahre 1446 den Auftrag, und die Ausführung zog sich sehr in die Länge; denn die Mitteilung, dass 1448 der Guss der Thüren erfolgt sei, wird sich wahrscheinlich nur auf den Rahmen derselben beziehen, da erst im Jahre 1467 der Guss der beiden letzten Felder mit den Reliefs urkundlich bezeugt wird. Dennoch glaube ich, dass der entschieden altertümliche Charakter sämtlicher Reliefs dieser Thür, insbesondere aber gerade des Madonnenreliefs nicht ausschlaggebend für die Zeitbestimmung der Werke des Luca sein kann. Einmal war hier ein strengerer, ein „hieratischer" Stil teilweise in der Aufgabe bedingt und vielleicht ausdrücklich verlangt worden. Sodann war aber Luca nicht der einzige Künstler, welchem die Arbeit übertragen wurde: bekanntlich erhielten Michelozzo und ein gewisser Maso di Bartolommeo mit ihm den Auftrag, und nach dem Tode des letzteren trat sein Bruder Giovanni an dessen Stelle. Wenn wir nun auch berechtigt sind, anzunehmen, dass dem Michelozzo, als berühmtester Bronzegiesser in Florenz, nur die Aufgabe des Gusses zuviel, und dass der Anteil des Maso wie des Giovanni di Bartolommeo sich auf die Reinigung und Ciselierung der von Luca modellierten Reliefs beschränkte, so wissen wir doch aus anderen gleichzeitigen Bronzearbeiten, dass gerade die Ciselierung — namentlich wenn sie so stark und gründlich ausgeführt würde, wie an dieser Sakristeithür — den Charakter der ursprünglichen Arbeit wesentlich verändern konnte. Dass dies mit Lucas Reliefs in besonders starker Weise geschehen sein muss, beweisen verschiedene Züge, namentlich in der Gewandung, welche von allen seinen sonstigen Werken abweichen. Wir werden uns deshalb nach anderen datierten oder datierbaren Arbeiten des Künstlers

zum Anhalt für die Bestimmung unserer oben beschriebenen Reliefs umsehen müssen.

Von den glasierten Madonnenreliefs ist nur die Entstehung des Reliefs über der Thür von San Domenico zu Urbino ziemlich genau zu bestimmen; Luca erhielt Zahlungen auf diese Arbeit zwischen den Jahren 1449 und 1452. Die individuellen Köpfe der vier Dominikanerheiligen und die reiche naturalistische Gewandung sind Züge, welche mit dem Charakter der beiden kleinen Stuckreliefs unserer Sammlung sich wohl vereinigen lassen, nicht aber mit dem des grossen Thonreliefs. Für dieses bietet dagegen ein sehr reizvolles kleines Stuckrelief mit alter Bemalung, im Besitze von Mr. Fortnum zu Stanmore Hill, die erwünschten Vergleichungspunkte; und dieses trägt die Jahreszahl. Es ist von runder Form (von etwa 35 cm Durchmesser) und zeigt die Madonna in ganzer Figur sitzend (auf einer Gruppe von drei Cherubim) mit dem Kinde auf dem Schosse; zu jeder Seite steht ein jugendlicher Engel in Verehrung. Auf der Rückseite ist in dem Stuck die Inschrift eingekratzt: Formato adi 17 di Gennaio 1428 — forma.. nel ...... di nicholo ... [1]). Dass diese Arbeit auf Luca della Robbia zurückgeht, wird allerdings durch nichts als ihren Stilcharakter beglaubigt. Während dieser auf keinen der uns bekannten Bildhauer Toskanas aus dem Quattrocentro passt, stimmt er ganz mit dem Charakter der glasierten Reliefs von San Pierino und in Via dell' Agnolo sowohl

[1]) Diese Inschrift ist auch von einem allgemeinen Interesse, indem sie die gleichzeitige Entstehung solcher Stucknachbildungen mit den in Marmor, Thon oder Bronze ausgeführten Originalen beweist. Während letztere in der Regel nur für öffentliche Gebäude oder für die Paläste der reichsten Geschlechter bestimmt waren, war durch Abdrücke nach solchen Originalen in Marmorstuck oder Thon ein Mittel gegeben, auch in weiteren Kreisen die Kompositionen erster Künstler zu verbreiten. Ausser dem Relief bei Mr. Fortnum ist mir nur noch ein solches Stuckrelief zu Gesicht gekommen, welches durch ähnliche Inschrift und die Jahreszahl 1473 sich als eine gleichzeitig angefertigte Kopie kennzeichnete: die besonders häufig vorkommende, anscheinend sienesische Komposition, in welcher Maria das vor ihr auf einem Stülchen sitzende gewickelte Kind anbetet; oben zwei Cherubim. Dass diese Kopien regelmässig nur in der Werkstatt des Künstlers, von dem das Original herrührte, angefertigt und dort auch unter ihrer Aufsicht bemalt wurden, darauf haben die Künstler gewiss schon ihres Vorteils halber gehalten und auch, bei der strengen Zucht des Gildewesens, halten können.

als mit dem unseres Thonreliefs aus Casa Alessandri. Alle diese Arbeiten bezeugen gegenseitig ihre Herkunft von der Hand des einen Luca, und durch das Datum auf der Rückseite des Reliefs im Besitz von Mr. Fortnum wird ihre Entstehung um das Jahr 1428 oder bald darauf durch ihre Verwandtschaft unter einander in interessanter Weise festgestellt.

In die gleiche Zeit gehört noch eine, ebensowenig wie die eben genannte bisher als Werk des Luca erkannte, sehr charakteristische Komposition, von der mir gleichfalls nur einige wenige kleine alte Thonkopien bekannt sind. In einem Rund (von etwa 25 cm Durchmesser) ist Maria, in ganzer Figur sitzend, mit dem nackten Kinde auf dem Schosse, dargestellt, zu den Seiten je drei schwebende Engel in andächtiger Verehrung. Das Motiv erinnert am meisten an die bekannte einfachere Komposition von San Pierino in Florenz; Haltung, Gewandung und Ausdruck der schwebenden Engel sind auf beiden Darstellungen aufs engste verwandt. Mit unserem grossen Thonrelief hat dasselbe eine andere auffallende Eigentümlichkeit gemeinsam, die unverhältnismässig grosse Bildung des Kindes. Die Engel erinnern namentlich in der Gewandung und in der Art des Schwebens so sehr an ähnliche Engelsgestalten Ghibertis, namentlich an den beiden bekannten Bronze-Cassoni im Dom und im Bargello, dass man dieses Relief im Louvre, welches im Sauvageot-Saale eine der alten Thonkopien nach demselben besitzt (B. 47), dem Ghiberti zuschreibt. Auch in Berlin befindet sich ein Exemplar derselben, im Besitze der an interessanten Stuck- und Thonreliefs besonders reichen Sammlung des Herrn Adolf von Beckerath.

Der Louvre besitzt noch ein zweites, etwas grösseres Thonrelief mit guter alter Bemalung, welches der Vorstand der Sammlung — gerade wegen seiner Verwandtschaft mit jenem kleinen Stuckrelief — gleichfalls als ein Werk des Ghiberti anzusehen geneigt ist, das aber eine ebenso charakteristische, wenn auch vielleicht schon etwas vorgeschrittenere Arbeit des Luca della Robbia ist (B. 48). Maria sitzt, mit dem nackten Kinde auf dem Schosse, das auch hier wieder nahezu die doppelte Grösse der übrigen Figuren hat, zwischen vier männlichen Heiligen. Die vornehm ruhige Haltung dieser Gestalten, unter denen der Täufer und Petrus mit Bestimmtheit zu erkennen sind, der einfache schöne Faltenwurf der vollen Gewänder, die edlen charaktervollen Köpfe sprechen aufs deutlichste für Luca, in dessen Aposteln und Heiligen der Sakristeithür man fast dieselben Ge-

stalten herausfinden wird; wenn auch hier in der Ausführung in Bronze und durch die Ciselierung weniger weich und weniger flüssig behandelt als in dem pariser Thonrelief, das offenbar noch einer etwas früheren Zeit des Künstlers angehört.

Seit Anfang des Jahres 1886 besitzt die berliner Sammlung einen vollständigen Altar in glasiertem Thon, als dessen Meister Andrea della Robbia, bei der grossen Zahl beglaubigter Werke desselben in Italien nicht zu verkennen ist. Es bedarf daher hier keines Beweises dafür, dass dieser Altar, welcher in mässigem Hochrelief Maria sitzend zwischen dem hl. Franz und einem jüngeren hl. Märtyrer, den ich nicht näher zu bestimmen weiss, darstellt, nur von der Hand des Andrea herrühren kann. Von Interesse aber bleibt die Frage, welcher Zeit gehört die Arbeit an? und die damit zugleich sich darbietende allgemeinere Frage: wie weit können wir überhaupt die Entwicklung des Künstlers in seinen zahlreich erhaltenen Werken verfolgen? Diese letztere Frage habe ich in meinen oben genannten Arbeiten über die Künstlerfamilie Della Robbia nur nebenbei berührt und auch Molinier, welchem übrigens unser neuer Altar nicht bekannt war, ist nicht näher auf dieselbe eingegangen.

Für die Datierung von Lucas glasierten Thonbildwerken haben wir einige wichtige Anhaltspunkte, namentlich durch die Urkunden über Bestellung und Zahlung der verschiedenen Arbeiten im Dom zu Florenz. Anders bei Andrea. Datierte Urkunden über die Ausführung von nachweisbaren Werken seiner Hand sind äusserst sparsam und beziehen sich obenein erst auf die spätere Zeit des Künstlers: der Auftrag auf die Portallünette in der Vorhalle des Doms zu Pistoja vom Jahre 1505, die Bestellung einer ähnlichen kleineren Arbeit für die Opera des Doms in Florenz 1489 und die Angabe über die 1491 erfolgte Vollendung der Arbeiten in der Kuppel von S. Maria delle carceri in Prato: darauf beschränken sich meines Wissens die urkundlichen Belege für erhaltene Arbeiten des Künstlers. Für einige andere Werke lässt sich wenigstens indirekt die Zeit der Entstehung mit grosser Wahrscheinlichkeit feststellen. Die köstliche Portallünette eines Seitenportals des Doms zu Prato, an welcher die Jahreszahl 1489 angebracht ist, lässt sich schon danach nur auf Andrea beziehen, da sein Onkel Luca damals bereits tot war und Andreas Söhne noch Knaben waren. Die Begegnung des hl. Domenicus

mit dem hl. Franz unter der Loggia an Piazza Sta. Maria Novella muss zwischen 1490, dem Anfang des Baues, und 1495, der Vollendung desselben, ausgeführt worden sein. In eine frühere Epoche des Künstlers lassen sich zwei seiner berühmten Altäre in Alvernia versetzen: die Altäre der Verkündigung und der Anbetung des Kindes. Die Kapelle, mit welcher sie gestiftet wurden, trägt nämlich die Jahreszahl 1479.

Diese datierbaren Arbeiten bieten uns also den Anhalt für einen Zeitraum von beinahe dreissig Jahren. Für die letzten beiden Jahrzehnte seines langen Lebens, nach der Vollendung der Lünette am Dom zu Pistoja, dürfen wir wohl kaum noch eine ausgedehnte Thätigkeit des Künstlers annehmen, zumal derselbe bereits verschiedene erwachsene, mehr oder weniger begabte Söhne in seiner Werkstatt beschäftigte. Dass er noch als betagter Greis umfangreiche Aufträge annahm und die Arbeit unter seinem Namen abgab, beweist eine Urkunde über den Altar in der Kirche zu Pian di Mugnone vom Jahre 1515. Wie aber steht's mit unserer Wissenschaft um die frühere Zeit von Andreas Thätigkeit, da ja Andrea selbst bei der ältesten jener oben aufgezählten urkundlich nachweisbaren Arbeiten (um 1479) bereits etwa 44 Jahre zählte, also in der Blüte der Mannesjahre stand? Durch Vasari werden dem Künstler zunächst noch eine Reihe, meist sehr umfangreicher Altäre in Alvernia und Arezzo zugeschrieben; diese lassen sich aber durch den Vergleich mit den genannten beglaubigten und datierten Arbeiten meist gleichfalls in die mittlere Zeit seiner Thätigkeit setzen. Ausserdem schreibt Vasari den berühmten Fries mit den Wickelkindern an der Halle der Innocenti dem Andrea zu. Wäre derselbe gleichzeitig mit dem Bau, den Brunellesco 1431 begann, so würde die Arbeit vom alten Luca herrühren und sogar noch ein Jugendwerk desselben sein müssen. Dem widerspricht aber der Charakter der Bildwerke, die auf den ersten Blick den Andrea della Robbia als Künstler verraten. Nun wurde das Hospital um das Jahr 1463 einem grösseren Umbau unterworfen, als das Spedale della Scala damit verbunden wurde. Damals wird also frühestens jener Fries für die Fassade ausgeführt worden sein. Dass dies aber in der That nicht viel später geschehen sein kann, dafür spricht der Umstand, dass schon seit dem Jahre 1466 das Institut durch schlechte Verwaltung in argen Vermögensverfall geriet, der Jahrzehnte lang anhielt. Dadurch wäre uns also, gegenüber den frühesten oben nachgewiesenen bebeglaubigten Werken des Andrea (1479) eine um etwa fünfzehn

Jahre ältere Arbeit gesichert, welche Andrea im Alter von ungefähr 30 Jahren ausgeführt hätte. Gleichzeitig war auch der alte Luca noch mit ähnlichen Aufträgen beschäftigt; so gerade zwischen 1460 und 1466 mit der Decke der Grabkapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato. Da nun Andrea bis zum Tode seines Onkels 1481 in dessen Werkstatt blieb, so liegt die Vermutung nahe, dass mit dem zunehmenden Alter desselben die Ausführung und teilweise wohl selbst der Entwurf gerade dieser billigen Dekorationsarbeiten in glasiertem Thon dem darin besonders geübten Neffen zufiel. Die Aufträge mussten ja an Luca als den Inhaber der Werkstatt gerichtet werden; aber der Umstand, dass Andrea nach abgelegter Meisterprüfung noch etwa 25 Jahre hindurch als Gehilfe in dieser Werkstatt blieb, macht es zweifellos, dass er hier seinen Vorteil durch umfangreiche Beteiligung an den Aufträgen seines Onkels fand. Eine genaue Prüfung der urkundlich bei Luca bestellten glasierten Thonarbeiten und ein Vergleich derselben mit den Marmor- und Bronzebildwerken des Luca einerseits und den beglaubigten Arbeiten des Andrea andererseits scheint mir diese Annahme zu bestätigen. So zeigt das eine prächtige grosse Wappen aussen an Or San Michele in den beiden nackten Engeln so auffallende Verwandtschaft mit den Kindern an den Innocenti, dass dasselbe dadurch als eine gleichzeitige Arbeit des Andrea ausser Zweifel erscheint. Auch die vier Tugenden an der oben genannten Decke der Kapelle des Kardinals von Portugal, die der gleichen Zeit angehören, verraten in ähnlicher Weise, wenigstens in der Ausführung, die Hand des Andrea; man beachte namentlich den schönen Profilkopf der „Mässigkeit" und die Behandlung der Stoffe mit ihren geschmackvollen schönen Langfalten, welche sich an den ältesten beglaubigten Arbeiten des Andrea ganz ähnlich wiederfinden. Dasselbe gilt von einem reizvollen Rundrelief der Madonna mit anbetenden Engeln zur Seite, das in der Akademie zu Florenz als „Maniera di Andrea della Robbia" aufgeführt wird. Die Verwandtschaft der Komposition mit der Lünette von San Pierino, die gleichen Verhältnisse der Figuren und der ähnlichen Engel lassen es nicht zweifelhaft erscheinen, dass die Erfindung der Werkstatt des Luca angehört. Die Behandlung des Gewandes, die Köpfe des Kindes und der Maria stimmen aber so sehr mit den ältesten Arbeiten Andreas überein, dass ich diesem die Ausführung des Reliefs zuschreiben zu müssen glaube. Die flüchtige Glasur und die mittelmässige Arbeit der Einrahmung lassen ver-

muten, dass die Glasierung und Aufstellung des Reliefs erst viel später als die Ausführung in Thon erfolgte. Selbst an den Reliefs der sitzenden Apostel in der Kapelle Pazzi bei Sta. Croce möchte ich die reiche Faltengebung, die mssige Behandlung des Haares, die milderen Typen auf eine wesentliche Teilnahme Andreas, namentlich an der Ausführung dieser gleichfalls schon späteren Arbeiten des Luca della Robbia zurückführen. Man vergleiche nur mit diesen Gestalten Lucas Apostel an der Bronzethür der Sakristei im Dome oder die älteren Philosophen in den Marmorreliefs des Campanile.

Suchen wir nun mit Hilfe der so gewonnenen Stufen in der Entwickelung des Andrea della Robbia die Zeit der Entstehung des Altares in der berliner Sammlung näher zu bestimmen. Von den spätesten Arbeiten, wie der Lünette am Dom zu Pistoja, weicht unser Relief vollständig ab. Aber auch die Arbeiten der mittleren Zeit stimmen nicht damit überein: die keusche Jungfrau hier ist wesentlich verschieden von der reifen Frauengestalt an der Lünette des Doms in Prato von 1489; und ebenso wesentliche Abweichungen zeigen die beiden männlichen Heiligengestalten in ihrer vornehmen, ruhigen Haltung und klassischen Gewandung von dem in ihrer Gewandung beinahe unruhigen Evangelistenfiguren an der Decke der Madonna delle Carceri in Prato (1490). Näher stehen unserem Altare schon mehrere der Altäre in Alvernia und Arezzo; aber die grössere Strenge im Aufbau sowohl wie in der Durchbildung der einzelnen Figuren lässt die Entstehung desselben vor diesen Altarwerken, selbst vor Arbeiten, wie die beiden Altäre von 1479 in Alvernia, nicht zweifelhaft erscheinen. Ebenso nahe Beziehung glaube ich zu jenen oben aufgezählten Arbeiten der Werkstatt des Luca zu finden, deren Ausführung und teilweise auch Erfindung ich dem Andrea, unter der Aufsicht seines Onkels, zuschreibe. Man vergleiche mit unserer Jungfrauengestalt den edlen Profilkopf und die Gewandbehandlung in der Gestalt der Mässigkeit an der Decke in San Miniato oder die Maria in dem Rund der Madonna zwischen zwei Engeln in der Akademie zu Florenz, und halte neben die schöne Mannesgestalt des namenlosen Märtyrers die Evangelisten an der Kapelle Pazzi, insbesondere Jakobus den Älteren und Matthias; letzterer scheint sogar auf dasselbe Modell zurückzugehen wie jener Märtyrer. Mit der Madonnengruppe haben insbesondere mehrere einzelne Madonnendarstellungen die nächste Beziehung, wenn sie auch wohl schon auf eine etwas

vorgeschrittenere Zeit deuten; am stärksten die Madonna im Chor von San Egidio zu Florenz und ein ganz ähnliches Hochrelief im Bargello, in der Anordnung und Gewandung auch die schöne Komposition in ganzen Figuren im South Kensington Museum. Der Vergleich mit diesen Madonnendarstellungen scheint mir auch, was ich im Vorbeigehen bemerke, dahin zu führen, die Gruppe der Begegnung der Maria und Anna in San Domenico zu Pistoja, im Aufbau wie in der Empfindung die schönste Gruppe der Renaissance, nicht nur für ein Werk des Andrea della Robbia anzusprechen, sondern gerade für eine Arbeit dieser früheren Zeit seiner Thätigkeit. Für die Maria in dieser Gruppe und in dem Relief in San Egidio hat der Künstler augenscheinlich dasselbe Modell benutzt.

Zu dieser früheren Datierung unseres Altars stimmen auch die Figur des hl. Franz und die Engel zur Seite der Madonna, verglichen mit den entsprechenden Gestalten auf den Altären in Alvernia, Arezzo, in Assisi und in der Canigiani-Kapelle in Sta. Croce zu Florenz, die sämtlich Ende der siebziger oder Anfang der achtziger Jahre entstanden sind. Besonders charakteristisch ist dafür auch die Architektur und Dekoration. Die Profilierung, die Bildung der Kapitelle und Sockel der Pilaster ist so einfach und doch so berechnet und wirkungsvoll, wie ich sie an keinem zweiten Altare des Meisters kenne. Die Pilaster sind noch nicht mit einem plastischen Ornament verziert, sondern nur mit einem gemalten Blumengewinde; ich weiss dies an keinem zweiten Werke des Andrea nachzuweisen, während es Luca an der Einrahmung seines 1457 vollendeten Grabmals Federighi und an einer (freilich von fremder Hand gemalten) Lünette in der Opera des Doms ähnlich angewandt hat. Die pilasterartigen Trennungen der Predellenreliefs, in welchen Andrea diese Art der Dekoration später gerade regelmässig anbringt, sind dagegen hier noch ganz schmucklos gelassen; nur das einfache Wappenschild, nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Geheimrat Dielitz das Wappen der bologneser Familie Albergati, von deren Mitgliedern einige höhere Ämter in Florenz bekleideten, ist auf den äussersten Seiten angebracht.

Einige technische Eigentümlichkeiten bestätigen das Ergebnis dieser Beobachtungen in Bezug auf die Entstehungszeit des Altars. Die Sorgfalt in dem Auftrag des Emails und die Schönheit der Farbe, die in gleicher Vollendung selbst in wenigen kleineren Arbeiten der Robbia-Werkstatt sich finden, beweisen eine geübte Hand,

aber zugleich die Liebe und Hingabe eines jungen Künstlers. Dieser bethätigt sich andererseits durch eine technische Ungeschicklichkeit, aus der hervorgeht, dass Andrea Arbeiten von ähnlichem Umfange damals wohl noch nicht gemacht hatte: die drei Stücke, in denen die Predella sowohl wie das Gesims modelliert und gebrannt ist, sind nämlich so gross ausgefallen, dass sie sämtlich teils schon im ersten, teils im zweiten Brande in der Mitte gesprungen sind. Im ersteren Falle sitzt die Glasur über dem Bruch, im letzteren ist sie — wie man an der Rückseite am deutlichsten sehen kann — in die Brüche hineingelaufen; Beweis dafür, dass dieselben nicht erst später enstanden sein können.

Wenn ich als Resultat dieser Untersuchung eine Bestimmung der Enstehungszeit des berliner Altares nahezu auf das Jahr wagen darf, so schlage ich den Ausgang der sechziger oder den Anfang der siebziger Jahre vor.

VI.

Andrea del Verrocchio.

Die Werke des Andrea del Verrocchio und seiner Werkstatt, welche die berliner Sammlung aufzuweisen hat, stehen hinter einer Reihe von Bildwerken anderer italienischer Meister unserer Sammlung wesentlich zurück. Aber im Gegensatz zu den meisten dieser Skulpturen sind sie nicht nur sämtlich bisher als Werke Verrocchios unbekannt und überhaupt unberücksichtigt geblieben, sondern sie haben noch das besondere Interesse, dass sie uns den Anhalt liefern, um dem Verständniss dieses grossen und durch seinen Einfluss auf die Entwickelung der italienischen Kunst besonders bedeutungsvollen Künstlers von verschiedenen Seiten näher zu treten. Da auch unsere Gemäldegalerie dazu reiches Material von gleicher Bedeutung bietet, welches gleichfalls bisher noch beinahe gar nicht benutzt worden ist, und das Kupferstichkabinet vor einigen Jahren ein mit mannigfachen Studien bedecktes Blatt des Verrocchio erworben hat, so glaube ich mich verpflichtet, meine Aufgabe über die einfache Beschreibung und Erklärung der plastischen Bildwerke des Verrocchio in unserer Sammlung hinaus zu stecken. Ich werde aus dem Gesamtmaterial, welches unsere Sammlungen darbieten, das Oeuvre des Meisters zu erweitern und daraus ein schärferes Bild seiner Thätigkeit und künstlerischen Eigenart zu gewinnen trachten. Zugleich wird sich dadurch ein Einblick in die Werkstatt, in die Thätigkeit verschiedener seiner Schüler und Nachfolger ergeben, der namentlich auch auf die frühere Zeit des Leonardo ein Streiflicht wirft.

Nicht nur der nächste Zweck dieser Zeilen, sondern jene weitere Aufgabe erheischt das Ausgehen von den plastischen

Arbeiten Verrochios. Denn wenn man dem Künstler als Maler bis in die neueste Zeit so wenig gerecht geworden ist, wenn selbst heute noch hervorragende Kenner, obgleich durch Crowe und Cavalcaselle der richtige Weg gezeigt war, Verrocchios Gemälde mit denen der Pollajuoli u. A. verwechseln können, so liegt der Grund vornehmlich darin, dass man die Skulpturen des Meisters nicht genügend kennt und nicht zum Vergleich herangezogen hat. An solchen plastischen Werken, die urkundlich beglaubigt sind, ist ja keineswegs Mangel. Eine Reihe der verschiedenartigsten Skulpturen aus den verschiedenen Zeiten des Künstlers sind noch auf uns gekommen, darunter mehrere anerkannte Meisterwerke des Quattrocento überhaupt. Es genügt, sie kurz nach der Zeit ihrer Entstehung aufzuzählen, wobei diejenigen Werke ausgeschlossen bleiben können, die Verrocchio nur vollendete (wie der, obenein bestrittene Sakristeibrunnen in San Lorenzo), oder welche er als Giesser ausführte (wie zwei Reliefs der Sakristeithür des Luca della Robbia im Dom zu Florenz und die Kugel auf der Kuppel des Domes).

Die erste grosse Leistung des Künstlers, von der wir wissen, ist das 1472 vollendete Grabmal des Piero und Giovanni de' Medici in San Lorenzo zu Florenz, höchst originell in der Verwertung einer Fensteröffnung als Nische, unübertroffen in der Farbenwirkung des verschiedenen Materials und in der Schärfe der Ornamentik. Diese Arbeit sicherte dem jungen Meister dauernd die Gunst des Lorenzo Magnifico; im Auftrage desselben entstand wenige Jahre nach Vollendung dieses Grabmals die Bronzestatue des jugendlichen David als Sieger über Goliath (1476, jetzt im Bargello)[1]) und die bekannte Brunnenfigur, ein geflügelter Knabe mit einem Fisch (jetzt im Hofe des Pal. Vecchio). Beide Meisterwerke der Bronzetechnik; das eine die vollendete Darstellung der frischen, siegesgewissen Jugend, das andere wohl kaum erreicht in der Darstellung ausgelassener kindlicher Lust. Es folgen zwei Werke, die den Künstler in ganz anderer Technik und zugleich als dramatischen Erzähler kennen lehren: das Relief der Enthauptung Johannes d. T. am Silberaltar der Opera des Domes zu Florenz, 1478/80 ausgeführt, das einzige zweifellose Beispiel seiner vielgerühmten Thätigkeit als Goldschmied; und im Bargello

[1]) Ein kleines Aktstudium zum David, in Thon ausgeführt und bemalt, ist seit einigen Jahren Eigentum des berliner Museums; ich werde später auf dasselbe näher eingehen.

das Doppelrelief mit der Darstellung des Todes der Gattin Giovanni Tornabuonis († 1477), ein Überrest vom Grabmal derselben in Sta. Maria sopra Minerva in Rom. Während diese Arbeiten entstanden, erhielt der Meister die Aufträge auf drei der verschiedenartigsten und zugleich der grossartigsten Aufgaben, welche dem Quattrocento gestellt worden sind. Nur eine davon sollte er selbst noch vollenden: die Bronzegruppe des ungläubigen Thomas (vollendet und aufgestellt an Or San Michele 1483), als Gruppe im Aufbau wie in der Empfindung ebenso die hervorragendste Leistung der Renaissance wie die zweite dieser Arbeiten, die bronzene Reiterstatue des Colleoni in Venedig (1495 von Allessandro Leopardi vollendet), unbestritten das Meisterwerk unter allen noch erhaltenen Reiterstandbildern ist. Das grosse Marmorgrabmal des Kardinals Forteguerri endlich (das genauer als Kenotaph zu bezeichnen ist), für welches Verrocchio 1477 den Auftrag erhielt, das er aber über jenen grösseren Aufgaben nicht vollendete, steht gleichfalls unter den zahlreichen Grabdenkmälern der Renaissance als ganz originelle Leistung da. Um sie als solche richtig zu würdigen, dürfen wir weniger auf das im XVI. Jahrhundert durch Lorenzetto fortgesetzte und von einem Künstler des Barocks schlecht vollendete und unglücklich zusammengestellte Denkmal, als auf die kleine Thonskizze von des Meisters Hand zurückgehen, welche mit der Sammlung Gigli-Campana in das South Kensington Museum gelangte.[1])

Durch Vasaris Zeugnis wird nun diese Reihe urkundlich beglaubigter Werke noch um mehrere andere Arbeiten erweitert. Wenn diese auch leider meist nicht mehr erhalten sind, so können

---

[1]) Pistoja besitzt neben dem Denkmal Forteguerri ein zweites Bildwerk, das grosse in Marmor ausgeführte Stadtwappen im Sitzungssaal des Palazzo Communale, das allerdings nach dem Datum 1494, welches es trägt, in seiner Ausführung nicht mehr auf Verrocchio zurückgeführt werden kann. Aber die Gestalten der nackten jugendlichen Genien, welche das Wappen halten, sind nach ihrer Bildung, wie nach Typus und Haltung so sehr im Charakter des Verrocchio, dass wir wohl annehmen dürfen, das Relief sei angefangen oder zum mindesten entworfen im Atelier Verrocchios, als in demselben an dem Grabmal für Pistoja gearbeitet wurde. Herr K. E. von Liphart, welcher diesen Verrochio'schen Charakter der Arbeit zuerst richtig herausgefühlt hat, war geneigt, den Entwurf derselben Verrocchios grossem Schüler Leonardo zuzuschreiben. Für diesen erscheinen mir jedoch Auffassung wie Behandlung zu nüchtern.

wir uns von einzelnen derselben doch, wie wir später sehen werden, eine Vorstellung bilden nach Kopien oder freien Nachbildungen aus der Werkstatt des Meisters. Die grossen Apostelstatuen aus Silber, welche Verrocchio im Auftrage Papst Sixtus IV. ausführte, wurden im vorigen Jahrhundert gestohlen und sind wohl sicher eingeschmolzen worden. Von zwei Reliefbüsten in Bronze, Alexander und David darstellend, welche Lorenzo de' Medici vom Künstler anfertigen liess, um sie Matthias Corvinus zum Geschenk zu machen, wissen wir ebensowenig, was daraus geworden, wie uns der Verbleib des Bronzeputto bekannt ist, der an der Uhr des Mercato Nuovo in Florenz die Stunden anzeigte. Von einem Dogengrabmal, das Vasari nur im Vorbeigehen erwähnt, haben wir keinerlei andere Nachricht. Die durch Verrocchio restaurierte antike Marsyasfigur ist gleichfalls nicht mehr bekannt; denn die Restauration der antiken Statue im Gange der Uffizien, welche man dem Künstler zuschreibt, ist offenbar von Donatello ausgeführt.

Einige Arbeiten in Holz (Kruzifixe) und Thon erwähnt Vasari nur summarisch. Von den letzteren lassen sich einige noch nachweisen. Zunächst die kleinen Modelle zu zwei Figuren in dem Relief der Enthauptung des Johannes am Silberaltar der Opera del duomo zu Florenz, welche Baron Adolphe Rothschild in Paris besitzt. Es sind dies der von hinten gesehene keck sich umschauende Krieger, welcher nach dem Streitkolben greift, und der schüchtern zuschauende Jüngling mit vollem Lockenhaar. Beide sind in der Grösse des Originals als Vorlage für die Silberarbeit, welche mutmasslich Schüler in der Werkstatt ausgeführt haben, mit grösster Sauberkeit und doch frei und geistreich in Thon ausgeführt. Ausserdem hat der Louvre mit der Sammlung Thiers zwei ähnliche Relieffigürchen von schwebenden Engeln erhalten, die entweder für das Grabmal Forteguerri oder für das Tabernakel in der Chiesa di Monteluce vor Perugia gearbeitet sind, das uns später beschäftigen wird. Auch auf mehrere ähnliche Thonmodelle, die in den letzten Jahren in unsere Sammlung übergegangen sind, kann ich erst im Fortgange dieser Arbeit eingehen.

Vasari ist auch die älteste Quelle für das Grabmal, von welchem oben schon das im Bargello aufbewahrte Marmorrelief genannt wurde. Herrn von Reumont verdanken wir den Nachweis, dass das Denkmal sehr wahrscheinlich nicht der Gattin des Francesco Tornabuoni gesetzt würde, wie Vasari angiebt, sondern der Gattin des Giovanni Tornabuoni, Francesca di Luca

Pitti, welche 1477 zu Rom im Kindbett starb. Hätte Reumont die beiden Medaillen des Giovanni Tornabuoni (vgl. Jahrbuch II S. 242) zum Vergleich mit dem Bildniss des Gatten auf dem Relief des Bargello herangezogen, so würde er seine Ansicht mit völliger Bestimmtheit haben aussprechen können. Diese Medaillen, von denen diejenige aus dem Jahre 1492 nur eine verkleinerte Wiederholung des grösseren ist, gleichen jenem Profilkopf so vollständig, dass sie nach demselben angefertigt sein könnten. Da sie, wie die schönen Medaillen der Nonnina Strozzi, auf der Rückseite die Gestalt der Hoffnung tragen, welche sich in gleicher oder verwandter Weise als Revers auf einer Reihe gleichzeitiger florentiner Medaillen des Quattrocento in den letzten beiden Jahrzehnten (Daten zwischen 1482 und 1492) findet, so scheint mir dies ein beachtenswerter Grund mehr zu sein zur Unterstützung meiner früher ausgesprochenen Vermutung, diese ganze Gruppe unter sich eng verwandter florentiner Medaillen, welche Alfred Armand unter dem Namen des „maître à l'espérance" zusammenstellt (Les médailleurs italiens I. S. 93), in die Nähe des Verrocchio zu verweisen. Wenn Reumont aber die Vermutung ausspricht, jenes Grabmonument habe nie in der Minerva zu Rom gestanden, ja Verrocchio habe es überhaupt nie vollendet, Vasari habe vielmehr Minos Grabmal des jungen Giovanfrancesco Tornabuoni in der Minerva für das der Francesca genommen, so glaube ich diese Ansicht für irrtümlich erklären zu müssen. Nicht nur spricht Vasari, der Rom und seine Denkmäler doch vollständig aus gründlicher Anschauung kannte, von den Gestalten der Kardinaltugenden, welche an Verrocchios Grabmal angebracht waren, während diese an dem Grabmal Minos fehlen: wie ich glaube sind jene Gestalten sogar noch erhalten. Früher meinte ich eine derselben in einer Marmorstatue des Glaubens wiedergefunden zu haben, die Mr. Cavendish Bentinck in London besitzt. Nach dem Umstande, dass sie auf der Rückseite fast unbearbeitet ist, war sie offenbar für eine Nische bestimmt; und zwar, wie wir aus dem Gegenstand und der Analogie zahlreicher Grabmonumente des XV. Jahrhunderts schliessen dürfen, als Schmuck der Rückwand oder in der Einrahmung eines Grabmals. Ihr florentiner Ursprung wird auf den ersten Blick zweifellos. Die reiche Gewandung mit ihren bauschigen, rundlichen Falten, die weiche Behandlung des Fleisches, die Tracht des Haares, das nach vorn über die Schultern fällt, die Bildung des Kopfes mit seinem eigentümlich milden

Ausdruck verraten die Werkstatt des Verrocchio. Die Mitteilung des Besitzers, dass der Verkäufer der Statue, von welchem er dieselbe vor etwa fünfundzwanzig Jahren in Rom erstand, sie als ein Werk des Verrocchio bezeichnete und die Minerva als den Ort namhaft machte, wo sie früher gestanden habe, legte die Vermutung nahe, dass wir hierin eine der von Vasari erwähnten Tugenden, welche das Grabmal der Francesca Tornabuoni schmückten, zu sehen haben. Allein im Jahre 1885 tauchten im Kunsthandel in Florenz vier kleinere Marmorstatuetten von sitzenden Tugenden auf, an deren Herkunft aus Verrocchios Werkstatt kein Zweifel bestehen kann; man vergleiche sie nur mit den Tugenden am Grabmal Forteguerri. Durch ihre Grösse — sie sind nur halblebendgross, während die londoner Figur mehr als dreiviertel Lebensgrösse zeigt — und durch ihre Behandlung schliessen sich dieselben dem Geburts-Relief in Bargello so unmittelbar an, dass wir für jene Figur im Besitz von Mr. Cavendish Bentinck doch wohl eine andere unbekannte Bestimmung annehmen müssen und in diesen Statuetten, die seither in die reichhaltige Sammlung von M. Edouard André in Paris übergegangen sind, die vom Vasari erwähnten Figuren des berühmten Grabmals in der Minerva zu erkennen haben. Die überreiche Gewandung mit ihren wulstigen Falten, die flüchtige Behandlung der Köpfe und Hände stimmen so sehr mit jenem Relief überein, dass sie die Ausführung durch die Hand desselben Schülers wahrscheinlich machen. Dass uns kein Entwurf oder Nachbildung des Grabmals erhalten ist, müssen wir um so mehr beklagen, als auch hier, wie fast regelmässig bei den grösseren Marmormonumenten des Verrocchio, das Einzelne bei der dekorativen Ausführung durch Schülerhände weniger befriedigt, während schon die Form des Reliefs auf eine ganz eigenartige Lösung des Aufbaues schliessen lässt.

Eine andere Marmorarbeit Verrocchios, das Relief einer Maria mit dem Kinde, „di mezzo rilievo dal mezzo in su," welche nach Vasaris Angabe für den Palazzo Medici (Riccardi) gearbeitet war und zu seiner Zeit im Zimmer der Herzogin über einer Thüre aufgestellt war, hat man traditionell in einem Madonnenrelief des Bargello wiederzuerkennen geglaubt. Und zwar mit grösstem Recht, wie ich glaube. Dafür spricht nicht nur der Umstand, dass die Überreste der plastischen Kunstschätze aus dem Inneren des Mediceerpalastes in den Bargello übergegangen sind, sondern die völlige Übereinstimmung, welche dieses Relief in Typen, Formen, Gewandung und Behandlungsweise mit den Figuren

des grossen Reliefs am Grabmal Forteguerri aufweist. Freilich beweist eine gewisse Schüchternheit und teilweise selbst Ungeschicklichkeit der Arbeit, dass diese, hier wie dort, mehr oder weniger von Schülerhänden herrührt; denn die urkundlich beglaubigten Bronzearbeiten zeigen nichts von solchen Schwächen.

Die Feststellung dieses Marmorreliefs als Werk des Meisters ist von grosser Bedeutung für die weitere Bestimmung einer Reihe anderer Arbeiten des Verrocchio. Nicht nur findet sich eine fast treue Kopie desselben in bemaltem Thon in unserer Sammlung: es lässt sich eine grössere Anzahl von Madonnenreliefs in Thon und Marmor nach ihrer engen Verwandtschaft mit jenem Marmorrelief mit Sicherheit auf Verrocchio oder seine Werkstatt zurückführen; und dasselbe lässt sich gleichfalls, worauf wir später einzugehen haben, für eine Gruppe ganz verwandter Gemälde nachweisen.

Eine vollendete, zweifellos ganz eigenhändige Arbeit Verrocchios ist unter diesen Madonnenreliefs das unbemalte Thonrelief im Museum von Sta. Maria Nuova zu Florenz, mutmasslich das Modell zu einer Bronze- oder Marmorarbeit. Das Kind steht hier rechts von der Mutter, während diese auf dem Marmorrelief im Bargello das Kind links neben sich hat. Dem entsprechen verschiedene Änderungen in der Haltung der Arme der Madonna und in der Stellung des Kindes. Im übrigen sind beide Reliefs in Auffassung, Anordnung und Gewandung so verwandt, dass man auf den ersten Blick das Thonrelief für ein Modell zu der Marmorarbeit halten könnte. Jedoch ist ersteres in der Arbeit so viel voller, breiter und meisterlicher, so viel frischer in der Auffassung, dass es mit Recht, seitdem es überhaupt wieder beachtet worden ist, nicht nur als ein Werk Verrocchios, sondern unbestritten als eine ganz eigenhändige Arbeit desselben angesehen worden ist.

Verschiedene andere Thonreliefs mit Madonnendarstellungen charakterisieren sich in ihrem engen Anschluss an diese beiden Werke, aber zugleich in einem mehr oder weniger bedeutenden Abstand von denselben in der künstlerischen Durchbildung als Arbeiten der Werkstatt Verrocchios nach dem Vorbilde jener beiden (oder ähnlicher nicht mehr erhaltener) Originalarbeiten. Die beste darunter ist ein Thonrelief der Madonna im South Kensington Museum (No. 7599), schon in der Sammlung Gigli-Campana, mit der es erworben wurde, richtig benannt. Eine freie Schulwiederholung des Madonnenreliefs im Bargello, in bemaltem

Thon, war 1875 in Florenz im Kunsthandel. Sie ist die feinste unter den mir bekannten Wiederholungen dieses Bildwerkes und steht dem eben genannten Madonnenrelief im South Kensington Museum am nächsten. Ich kaufte dieselbe für unsere Sammlung; als ich sie Tags darauf zahlen und abholen lassen wollte, war sie nicht mehr vorhanden: ein anderer Liebhaber hatte einen so wesentlich höheren Preis geboten, dass der Eigenthümer dafür sein Wort schon brechen zu dürfen glaubte. Eine etwa gleichzeitige Wiederholung des Bargello-Reliefs, in Marmor ausgeführt, fand ich im Privatbesitz zu Mantua. Die Behandlung zeigt einen unter Minos Einfluss gebildeten Künstler.

Ein geringeres verwandtes Marmorrelief in Poggio Imperiale und verschiedene ähnliche Arbeiten lassen so wenig vom Geiste Verrocchios empfinden, dass sie wohl nur einem der Werkstatt desselben fernstehenden geringen Nachahmer zuzuschreiben sind. Ausser diesen freien Wiederholungen beweisen auch mehrere ziemlich getreue Nachbildungen des Marmorreliefs im Bargello in glasiertem Thon, von denen hier eine in der Galerie zu Prato und eine zweite in einem Tabernakel der Cap. de' Medici in Sta. Croce zu Florenz genannt seien, dass dieses Werk schon zu seiner Zeit sich eines grossen Rufes erfreute. Leichte Entwürfe mit der Feder zu diesen oder ähnlichen Kompositionen, zuweilen bis ins Kleinste mit denselben übereinstimmend, enthält das bekannte Skizzenbuch Verrocchios. Die auf beiden Seiten bezeichneten Blätter desselben sind jetzt zerstreut; die Mehrzahl befindet sich im Besitz des Duc d'Aumale (8 Blatt) und des Louvre (10 Blatt); vereinzelte Blätter ausserdem in der École des Beaux-Arts zu Paris, im Museum zu Lille (No. 1419, unter der Bezeichnung Filippino Lippi), im Museum zu Dijon, im Print Room des British Museum, in der Kunsthalle zu Hamburg und im Berliner Kabinet.

Suchen wir aus dem Vergleich dieser Arbeiten des Meisters zunächst ein Bild seiner Eigenart zu gewinnen: seiner Typen, seiner Auffassung der Form im Nackten wie in der Gewandung, seiner Behandlung des verschiedenen Materials. Im Voraus sei bemerkt, dass Verrocchio innerhalb seiner Eigenart sehr mannigfaltig bleibt, da er stets unmittelbar auf die Natur zurückgeht; daher finden wir bei ihm, wenigstens in den von ihm selbst ausgeführten Werken, so wenig eigentliche Manier wie kaum bei einem seiner Zeitgenossen.

Verrocchios Gestalten sind durchweg wohl proportioniert und ihrem Alter und Charakter entsprechend gebildet. Die Kinder dick und rund: die kurzen Beinchen und Ärmchen mit ihren charakteristischen Fettfalten, ihren kleinen dicken und ungelenken Fingern und den beweglichen Zehen; der Kopf von runder Form mit starkem Haar, das über der hohen Stirn sich meist zu einem dickeren Schopf zusammenlegt, mit dem Stumpfnäschen, dem kleinen Mund zwischen den Baussbacken und dem vorspringenden runden Kinn. Verrocchio ist der eigentliche Schöpfer des italienischen Putto. Die jugendlichen Gestalten schlank und elastisch: mit vollen Locken oder reichem, phantastisch in Flechten oder in ein Kopftuch zusammengelegtem und nach vorn hervorquellendem Haar; feine Gesichtszüge; um den Mund mit seinen schöngeschwungenen Formen und der etwas vorstehenden Oberlippe ein reizvolles Lächeln; die Augen mit grossem Augendeckel, über dem sich die Braue in Halbbogen wölbt; die Gesichtsform, namentlich bei jungen Mädchen, meist etwas flach; der Kopf auf kräftig gebautem aber doch beweglichem Hals aufsetzend; der Hinterkopf wenig ausgebildet; die Extremitäten schlank und beweglich, bei jungen Männern sehnig und kräftig. Gestalten des Mannesalters oder Greise sind uns nur wenige in den Werken Verrocchios erhalten. Das kleine skizzenhafte Relief vom Grabmal Tornabuoni kann dafür kaum herbeigezogen werden, zumal wir hier teilweise Bildnisse vor uns haben und die Ausführung Schülerhänden zuzuschreiben ist. Der Christustypus zeigt am Grabmal Forteguerri grosse Milde, die in der Ausführung durch die Schüler freilich etwas nüchtern ausgefallen ist; in der Thomasgruppe ist er aber von erhabener Grösse bei edlen, ausgearbeiteten Zügen mit einem leisen Anflug von jüdischer Bildung. Wie ganz anders die beiden Pollajuoli, so sehr dieselben in mancher Beziehung unserem Künstler verwandt sind und daher, wie wir später sehen werden, noch heute vielfach mit Verrocchio verwechselt werden, die Form auffassen und wiedergeben, zeigt am deutlichsten der Vergleich der nebeneinander angebrachten Reliefs des Verrocchio und des Antonio Pollajuolo am Silberaltar in der Opera del duomo.

Haltung und Bewegung sind bei Verrocchio bis in die Einzelheiten hinein auf den treffenden Ausdruck des dargestellten Momentes berechnet. Dabei machen sich aber gewisse regelmässig sich wiederholende Eigenheiten bemerkbar, an denen sich der Meister verrät. So finden wir das Christkind regelmässig nackt

dargestellt und zwar mit Vorliebe stehend, auf einem Kissen, in ruhiger Haltung, die Rechte, welche die Hand der Mutter unterstützt, zum Segen erhoben. Bei ruhig dastehenden Gestalten pflegt eine charakteristische, fast kokette Haltung des Spielbeines wiederzukehren, deren Wirkung bei Gewandfiguren noch verstärkt wird durch ein leichtes Aufnehmen des Gewandes. Umgekehrt ist bei lebhaft bewegten Gestalten die Bewegung gewöhnlich dadurch noch verstärkt, dass beide Kniee stark eingeknickt erscheinen. Eine ganz besondere Liebe ist auf Zeichnung und Bewegung der Hände und Finger gelegt. Verrocchio ist hierin geradezu Meister und versteht dadurch den Ausdruck oft in schlagender Weise zu verstärken; man vergleiche nur die Thomasgruppe. Bei mehr statuarischen Figuren wird dadurch ein erhöhter Eindruck des Leichten, Graziösen hervorgerufen. Die Hand ist in ihrem langen Gelenk sehr beweglich; die Finger sind wohlgebildet und schlank; der Daumen meist stark nach aussen gebogen und der kleine Finger zierlich abgehalten und geknickt. Ähnliches können wir in der Bildung und Bewegung des Fusses und der Zehen beobachten.

Auch auf die Tracht verwendet der Meister eine ebenso grosse Sorgfalt; nicht nur auf den Faltenwurf, sondern auch auf die Wahl und Anordnung des Kostüms. Auch darin zeigt er sich also als der echte Lehrmeister und Vorgänger Leonardos. Im Grossen und Ganzen schliesst sich Verrocchio natürlich hier an seine Vorgänger und Zeitgenossen an; jedoch besitzt er dabei allerlei Eigenheiten, welche zur Bestimmung seiner Werke nicht unwesentlich mit beitragen können. So finden wir die gefütterten Mäntel von schwerem Stoff, eine Mode der Zeit, mit besonderer Vorliebe von Verrocchio verwertet, da ihm dieselben für einen ausdrucksvollen, bauschigen Faltenwurf besonders günstig erschienen. Charakteristisch ist das Überklappen des Mantels über die eine Schulter, während der andere Arm ganz frei bleibt, ein für die Mannigfaltigkeit der Gewandung und Hervorhebung der Gestalt besonders glückliches Motiv. Die Säume der Gewänder pflegt der Künstler mit einer Bordüre zu versehen, welche in einem schlichten breiten Bande oder häufiger noch in einer fortlaufenden Inschrift besteht. Mehrfach ist diese arabisch. Offenbar hatte der Künstler dafür echt orientalische Stoffe vor sich; denn diese Inschriften, von grossem ornamentalen Stil, sind mit vielem Geschick, wenn auch unverstanden, Originalen der Zeit nachgebildet. Man vergleiche den Saum am Lederkoller und am Gewand des David. Meines Wissens ist dies bei keinem anderen italienischen Künstler

dieser Zeit, soweit sie überhaupt Ähnliches anstreben, in ähnlichem Masse und ähnlicher Weise der Fall.

Im übrigen ist Verrocchios Dekoration einfach, aber ausdrucksvoll und fein durchgebildet: ein kräftiges, aus dem Akanthus entwickeltes Blatt, der Fruchtkranz oder Kandelaber als Flachdekoration, das Füllhorn, die Palmette und die Rosette. Als Schmuck der festlich gekleideten Frau fehlt selten die Agraffe, welche den Mantel zusammenhält; bald als Cherub gestaltet, bald aus mehreren Perlen zusammengesetzt. Ein regelmässiger Schmuck der verheirateten Frau ist auch der äusserst geschmackvoll und oft sehr kunstreich angeordnete Schleier oder das Kopftuch, welches das zierlich gesteckte oder geflochtene Haar in seiner Form mehr hebt als verbirgt. An Rüstungen sind neben den genannten Pflanzenornamenten in stilvoller und kunstreicher Weise Köpfe von Fabeltieren als Gelenkköpfe und die Flügel derselben als Schmuck der Helmklappen verwertet. Die ganz abweichende zierliche, aber beinahe kleinliche und einförmige Pflanzendekoration an der Rüstung des Colleoni und dem Zaumwerk seines Pferdes ist nur ein Beweis mehr, dass die Ausführung des Gusses und die Ciselierung das Werk des Alessandro Leopardi sind, dessen beglaubigte Bildwerke in Venedig die gleiche Ornamentik aufweisen.

Wenn ich bei dieser Schilderung der Eigenart des Verrocchio so weit ins Einzelne gegangen bin und dabei anscheinend kleine und äusserliche Eigenheiten besonders hervorgehoben habe, so geschah dies, weil ich grade daraus ein wesentliches Hilfsmittel zu gewinnen hoffe, um eine Anzahl bisher dem Verrocchio gar nicht oder nur vermutungsweise zugeschriebener Werke, Skulpturen wie Gemälde, als eigenhändige Schöpfungen oder doch als Arbeiten seiner Werkstatt nachzuweisen. Ist es doch eine allgemeine Erscheinung, dass selbst der genialste Künstler in solchen Nebensachen und Beiwerk sich unwillkürlich mehr oder weniger wiederholt und sich darin ebenso leicht verrät, wie der Schriftsteller in gewissen Worten und Wendungen oder der Schreibkünstler in gewissen Schnörkeln der Buchstaben.

Zunächst steht jener Gruppe von Madonnenreliefs, die oben beschrieben wurden, ein Marmorrelief sehr nahe, das ich im Jahre 1875 auf einer Villa in der Nähe von Pontedera fand. Die Darstellung ist hier wesentlich verschieden: Maria sitzt auf einem Stuhl, das vor ihr auf dem Schoosse liegende Kind anbetend; hinter diesem ein jugendlicher Engel, das Kindchen, welches einen Ball in der

Linken hält, mit beiden Händen aufrichtend. Der Kopf der Maria ist fast der gleiche, aber noch reizvoller, wie auf dem Marmorrelief des Bargello; der Engel geht auf den Typus zurück, dessen vollendeter Ausdruck der David im Bargello ist. Die Tracht ist genau wie sie oben beschrieben wurde. Der Kopfschleier der Madonna ist mit ganz besonderem Geschmack angeordnet und durchgebildet; eine durch einen Cherub gebildete Agraffe hält auch hier, wie im Bargello-Relief, den Mantel zusammen. Das Kind trägt die gestreifte, anscheinend orientalische Leibbinde, welche es in jenem Relief und dessen Nachbildungen in der Hand hält. Auch hier Verrocchios bauschiger, reicher Faltenwurf. Die Ornamente, welche in Gold oder Farbe aufgetragen sind, zeigen die charakteristischen arabischen Inschriften auf den Säumen der Mäntel neben einfacheren Zeichnungen in der Art, wie wir sie oben erwähnten. Ähnliche Musterung wie dort haben auch hier die Heiligenscheine, welche Verrocchio eigenartig zu bilden, und auf die er eine besondere Sorgfalt zu verwenden pflegt. Die Ausführung ist, wenigstens teilweise, nicht von der Vollendung und Feinheit wie in dem Madonnenrelief von Sta. Maria Nuova oder selbst in dem Marmorrelief des Bargello. Das Kind ist in Form und Bewegung nicht glücklich, namentlich sind die Händchen und die Füsse von klumpiger Form, wie auch die schlanken Finger des Engels nicht gut verkürzt erscheinen. Dagegen ist die Madonna selbst vorzüglich, sodass danach die Ausführung doch wohl zum Teil der eigenen Hand des Meisters zuzuschreiben ist. Einen Abguss dieses Reliefs besitzt die Gipssammlung der berliner Museen (Kat. No. 1648 A). Das Original befindet sich jetzt in der Sammlung von Mr. Shaw in Boston, der gewähltesten und vielseitigsten Kunstsammlung in den Vereinigten Staaten.[1])

---

[1]) Die Einzelheiten des Handels um dieses und um ein zweites Relief, das damit in engster Verbindung stand, sind für die Geschichte des Kunsthandels unser Tage von Interesse. Die Familie, welche sich im Mitbesitzt dieses Reliefs befand, besass in Pisa auch ein Madonnenrelief von Mino, welches mir 1875 für 12000 Lire angeboten wurde. Dieser Preis erschien mir, nach den damals für Minos Werke gezahlten Summen, zu hoch. Da ich ohne ein Gebot zu machen, Pisa verliess, gingen die Besitzer in der Forderung allmählich herunter: schliesslich boten sie dem Museum das Relief für 4000 Lire an. Ich glaubte nunmehr zugreifen zu müssen, bemühte mich aber vergeblich um die Genehmigung der vorgesetzten Behörde, da die Einsendung

Als ein Werk des Verrocchio lässt sich, wenigstens seiner Erfindung nach, mit gleicher Sicherheit ein Marmortabernakel bestimmen, welches ich in der Chiesa di Monteluce vor den Thoren von Perugia vor etwa zehn Jahren auffand. Ein Abguss, den ich damals davon nehmen liess, ist in unserer Gipssammlung aufgestellt; leider ist er sehr flüchtig hergestellt. Die etwas entfernte Lage der Kirche und der Umstand, dass dieselbe sonst keine Kunstwerke mehr enthält, ist wohl der Grund gewesen, dass man dies Tabernakel bisher völlig übersehen hat. Denn Jeder, der das Grabmal Forteguerri im Gedächtnis hat, muss hier sofort auf Verrocchio verfallen. Im mittleren Hauptfelde ist die Thür für das hl. Öl mit einer thürartigen Einfassung versehen. Zur Seite derselben stehen zwei reichgewandete jugendliche Engel, echte Gestalten Verrocchios, mit Leuchtern in den Händen. Über dem Thürabschluss zwei schwebende Engel, welche einen grossen Kelch halten, auf dem das segnende Christkind steht; sie sind nicht ganz so hoch im Relief gehalten als jene leuchtertragenden Engel. Wie das Kindchen in Haltung und Bildung ganz dem Christkind auf jenen Madonnenreliefs des Verrocchio entspricht, so sind die schwebenden Engel fast getreue Wieder-

---

des Originals oder einer Photographie, von welcher die Generalverwaltung den Ankauf abhängig machte, von dem Besitzer nicht zu erlangen war. Als zufällig um diese Zeit ein Verwandter der Familie, ein Geistlicher, nach Paris ging, nahm er das Relief mit sich, stellte es dort unter hoher Protektion in einem aristokratischen Salon aus und verlangte einen enormen Preis dafür. Er fand trotzdem alsbald einen Kauflustigen und einigte sich mit ihm auf den Preis von 32000 Francs. Dadurch war uns aber nicht nur dieses Bildwerk entgangen, sondern auch der Erwerb jenes Reliefs des Verrocchio unmöglich gemacht; als dasselbe einige Zeit darauf in den Handel kam, verlangte man 80000 Francs dafür. Mit und zum Teil auch durch jenen Kauf des Mino-Reliefs (jetzt bei Mr. Gavet in Paris) begann jene Steigerung für Bildwerke der Frührenaissance auf das Fünffache, ja Zehnfache der kurz vorher gezahlten Summen; und diese Steigerung scheint jetzt noch im Wachstum begriffen. Ich bemerke noch, dass jenes Relief Verrocchios vor einigen Jahrzehnten auf einer Villa, welche früher Eigentum der Medici war, ausgegraben wurde. Eingerahmt war dasselbe durch zwei Porphyrsäulen, Monololithe von etwa einem Meter Höhe, die trefflich ciselierte Bronzekapitäle und Bronzesockel aus dem XV. Jahrhundert hatten; ein Beweis, welchen Wert man dem Relief von vornherein beimass. Leider ist diese Einrahmung besonders verkauft worden.

holungen der beiden unteren von den vier Engeln am Kenotaph des Forteguerri, welche dort die Mandorla mit dem segnenden Christus tragen. Der Aufbau des Tabernakels ist mit anderen gleichzeitigen Werken derart im Wesentlichen übereinstimmend. Der Abschluss besteht in einem Halbrund mit der Halbfigur Gottvaters zwischen zwei Cherubim. Die Ornamente in flachem Relief sind von grösster Feinheit der Erfindung wie der Durchbildung und schliessen sich der Dekoration der Marmoreinfassung an Verrocchios Mediceer-Grabmal in San Lorenzo unmittelbar an.

Wie mir in Perugia mitgeteilt wurde, soll das Tabernakel, welches das Wappen der Fortebraccio (oder der Alfani) trägt, urkundlich 1483 von einem Meister in Florenz ausgeführt worden sein, dessen Name in der Urkunde nicht genannt wird[1]).

Auffallende Verwandtschaft zeigt das Tabernakel auch mit dem Werke eines Schülers von Verrocchio, mit Francesco di Simones Grabmal Tartagni in San Domenico zu Bologna: die beiden geflügelten Putten in gebückter Haltung, welche zwischen sich ein Medaillon halten, finden sich hier wie dort als Sockeldekoration; auch die Blattkapitäle der Pilaster und die Dekoration von Füllhörnern im Fries sind in beiden Werken sehr ähnlich. Die Vermutung liegt daher nahe, dass Francesco das Tabernakel in der Werkstatt des Verrocchio ausführte. Denn eine Werkstattarbeit ist dieselbe, wie die oberflächliche Behandlung des Figürlichen beweist. Andererseits ist sie aber, namentlich in dem Verständnis, mit welchem die Dekoration verteilt ist und in der Meisterschaft ihrer Erfindung so sehr dem Grabmal Tartagni und dem verwandten Monument des P. Malvezzi (jetzt im Composanto zu Bologna) überlegen, dass der Entwurf des Tabernakels unmöglich dem Simone, sondern wohl nur seinem Lehrer zugeschrieben werden kann.

Dass in der That Francesco di Simone dieses Tabernakel ausgeführt hat, wird noch wahrscheinlicher durch eine ganz ähnliche, umfangreichere Arbeit, die aus einer Privatkapelle in Mantua kürzlich nach Venedig in den Kunsthandel (Antiquar C. Zuber) gekommen ist. Es ist dies gleichfalls ein Tabernakel aus Marmor. Auch hier sind im Mittelfelde, zur Seite der Thür, verehrende Engel in flachem Relief angebracht, aus Nischen heraustretend; darüber die Taube, aus den Händen Gottvaters entsandt, und zwei Cherubim. Im halbrunden Giebel steht, fast frei

[1]) Ein alter Stucco duro im Museo civico zu Bologna giebt einen Teil dieses Tabernakels wieder, nämlich die beiden Engel am Sockel, welche das Schweisstuch zwischen sich halten.

gearbeitet, das segnende Christkind, zwischen je einem feston-tragenden Engel. Im unteren Teile ist, gleichfalls im Hochrelief, der Erzengel Raphael dargestellt, wie er den jungen Tobias an der Hand führt. Eine kleine Inschrifttafel giebt die Zeit der Entstehung: ANN. SAL. MCCCCLXXXVI. D. XXI. OCT. Als Stifter nennt sich ANGELVS BONICIANVS, das Mitglied einer florentiner Familie, deren Wappen sich auch an den Pilastern findet. Schon das Motiv legt es nahe, an einen zu Verrocchio in Beziehung stehenden Künstler zu denken. Aber auch in allen anderen Punkten: in Formengebung, Typen und Gewandung, verrät sich die Abhängigkeit von Verrocchio. Das nackte Christkind, obgleich hier fast lebensgross, ist fast dasselbe wie am Tabernakel in der Chiesa di Monteluce, und die Engel, welche als Wappenhalter sowohl am Sockel dieses Tabernakels wie am Sockel unter dem Sarkophag des Alessandro Tartagni in Bologna fast genau in der gleichen Form und Bewegung wiederkehren, sind auch hier beinahe unverändert vom Künstler wiederholt worden. Freilich an anderer Stelle, an der ihre stürmische Bewegung noch weniger motiviert erscheint: als festontragende Engel im Giebel; Figuren von beinahe Lebensgrösse. Diese häufige Wiederholung derselben Figuren und ihre Anbringung an Plätzen, an denen ihre Bewegung ungeschickt und unmotiviert erscheint, lässt von vornherein darauf schliessen, dass der Künstler irgend ein Werk seines Meisters darin nachgebildet hat. In der That besitzt die Sammlung des Bargello, unter einem Madonnenrelief des Andrea della Robbia, einen in pietra serena ausgeführten Sockel, dessen Charakter ganz unverkennbar die Sprache des Verrocchio spricht: hier sind zwei mit jenen Engeln in Form und Bewegung fast übereinstimmende Putten in sehr geschickter und doch kindlich naiver Weise als tragend charakterisiert. Auffassung und Durchbildung dieser beinahe lebensgrossen Bürschchen ist eine so vorzügliche, dass die Ausführung gewiss unmittelbar nach einem Modell Verrocchios und unter dessen Augen gemacht wurde; und zwar wahrscheinlich durch Francesco di Simone.[1])

Eine Kindergestalt, ein nackter Putto, der, auf einer Kugel vorwärtsschwebend, in eine Posaune zu stossen scheint, im Besitz des Herrn Gustave Dreyfuss in Paris, kommt dem Bronzeknaben im Hof des Palazzo Vecchio sehr nahe. Leider wurde diese

---

[1]) Herr Dreyfuss besitzt in seiner Sammlung, die an plastischen Bildwerken des Quattrocento so reich ist wie keine andere Privat-

Thonstatue, wohl das Modell zu einer Bronzefigur, in neuerer Zeit schwarz angestrichen, während bei einer Johannesstatuette im berliner Museum (vgl. S. 102) die ursprüngliche Bemalung noch erhalten ist. Das Skizzenbuch weist auch zu jener Figur einige flüchtige Studien auf: auf einem Blatte im Louvre finden wir einen Genius, in die Trompete stossend, fast in derselben Stellung wie ihn die Thonfigur bei Herrn Dreyfuss zeigt; auf einem zweiten Blatte ebendort ist zweimal ein Genius, mit langer Posaune in der Hand, ruhig stehend dargestellt. Von einer ähnlichen Gestalt, dem schon genannten Putto, welcher durch den Schlag seines Hammers die Stunde an der Uhr auf dem Mercato Nuovo ertönen liess (wahrscheinlich eine Bronzefigur), berichtet uns Vasari, dass sie „fu tenuta in que' tempi cosa molto bella e capricciosa".

Vasari erwähnt an derselben Stelle ausdrücklich, dass Verrocchio Verschiedenes in Thon, namentlich als Modelle, angefertigt habe; darunter auch „alcuni putti bellissimi". Das Berliner Museum besitzt zwei solcher Thonmodelle von nackten liegenden Putten, welche sich durch eine Zeichnung im Skizzenbuch (auf einem Blatte im Besitze des Herzogs von Aumale) mit Sicherheit auf Verrocchio zurückführen lassen. Das Wappen, auf welches sich der Knabe in der Zeichnung lehnt, ist leider nicht genau festzustellen; am meisten Verwandtschaft soll es mit dem Wappen einer Familie von Verona haben; doch ist es auch dem Stadtwappen von Pistoja ähnlich. Ein Blick auf die bekannte Brunnenfigur im Palazzo Vecchio zeigt, dass Verrocchio bei beiden Arbeiten dasselbe Modell benutzte.

Eine ähnliche, in ihrer alten Bemalung noch trefflich er-

---

sammlung, auch einen Kaminfries aus pietra serena, der auf Verrocchios Werkstatt zurückgeht. Zwei Genien halten schwebend das Wappen, während die Ecken mit einer sirenenartigen Gestalt geschmückt sind. Seit kurzem besitzt auch die berliner Sammlung einen vollständigen Kamin in pietra serena, welcher in den wappenhaltenden Putten wie in den Ornamenten sich als eine gute Arbeit der Werkstatt Verrocchios bekundet. Auch das South Kensington Museum enthält unter No. 7831 '61 die Hälfte eines Kaminfrieses in pietra serena, ein Wappen mit schwebenden Putten darstellend, das als eine besonders gute Werkstattarbeit des Verrocchio bezeichnet werden darf. Ähnliche Entwürfe im Skizzenbuch finden sich auf Blatt No. 112 der Sammlung La Salle, auf der Rückseite. Alle diese Arbeiten stehen dem Francesco di Simone besonders nahe; am meisten das Kamin in der berliner Sammlung.

haltene Thonstatue des kleinen Täufers, welche 1880 für unsere Sammlung erworben wurde, zeigt die Formen der Verrocchioschen Kinder in deutlichster Weise, wie der Vergleich mit dem Christkinde auf dem Marmorrelief des Bargello unverkennbar beweist. Studien zu dieser oder einer ähnlichen kleinen Statue finden sich auf einem der Skizzenbuchblätter des Louvre; ein anderes Blatt zeigt den kleinen Täufer im Vorwärtsschreiten.

Weniger anziehend als diese frischen Bürschchen mit ihrem naiven Lächeln, die in breiter dekorativer Weise ausgeführt sind, ist eine kleine Thonstatue unseres Museums, die trotzdem aber nach meiner Überzeugung als eigenhändige Arbeit des Meisters angesprochen werden muss: das kleine Thonmodell zum David im Bargello. Richtiger bezeichnen wir es wohl als einen Akt, den der Künstler als Vorstudium zum David ausführte; und gerade als solcher hat diese Arbeit ein ganz besonderes Interesse, da aus dieser frühen Zeit (der David wurde 1476 vollendet) derartige plastische Aktstudien eines Bildhauers nur äusserst wenige erhalten sind. Gegen die Bronze zeigt dieselbe noch sehr wesentliche Abweichungen: das Modell ist hier ein ausgewachsener schlanker Jüngling; während der David in der Bronzestatue auf dem rechten Bein aufruht, ist in dem Aktfigürchen das linke Bein das Standbein; dementsprechend ist auch die ganze Haltung in beiden Figuren nicht unwesentlich verschieden. Der Kopf des Goliath zu den Füssen Davids trägt hier den Stein noch in der Stirn, und zeigt im Ausdruck noch einen stärkeren Naturalismus, welcher in der Bronze, dem heiteren Eindrucke der Statue zu Liebe, sehr untergeordnet ist. Der flüchtig behandelte, fast idiotisch ausschauende Kopf war die Veranlassung, dass das Figürchen in der Ausstellung auf dem Trocadero in Paris 1878 wenig Beachtung fand, ja vielfach sogar für eine Fälschung gehalten wurde. Allein abgesehen davon, dass wir hier offenbar einen Akt vor uns haben, bei dem es dem Künstler in erster Linie auf möglichst treue Wiedergabe des nackten Körpers ankam, sehen wir selbst an dem Marmorrelief mit dem Tode der Tornabuoni einzelne in der schiefen und steifen Haltung und der ungeschickten Form ganz ähnliche Köpfe, die dort wahrscheinlich gleichfalls nach einem etwas flüchtigen Modell des Meisters gearbeitet wurden. Das Interesse dieser Aktfigur liegt besonders darin, dass wir in diesen fast ängstlich treu und umständlich nach dem Modell gearbeiteten Formen die unmittelbare Naturanschauung eines Bildhauers des Quattrocento vor uns haben.

Die feine Bemalung, welche das Figürchen offenbar bald nach seiner Entstehung erhielt, ist noch fast unberührt erhalten. Eine Studie zum David in einem der Skizzenbuchblätter (No. 34 im Louvre) steht etwa in der Mitte zwischen dieser Statuette und der Bronzestatue des Bargello: das vorgeschrittenere Alter, die Behandlung der Formen und die gespreiztere Stellung hat dieselbe noch mit ersterer gemein. Auch andere Studien dieser Skizzenbuchblätter zeigen in Auffassung und Behandlung grosse Verwandtschaft mit unserer Aktfigur.



Wenn bei diesem Figürchen die Flüchtigkeit in der Ausführung des Kopfes und eine gewisse Trockenheit in der Behandlung Zweifel an der Eigenhändigkeit erklärlich erscheinen lassen, so spricht eine andere grössere Aktfigur aus Thon, deren Abbildung beistehend gegeben ist, ganz überzeugend die Sprache unseres Meisters. Dieser nackte schlafende Jüngling, in halber Lebensgrösse, war bei dem früheren Besitzer, einem Marchese Spinola in Genua, als „Abele dormente" bezeichnet; eine vollständig willkürliche Benennung. Ein blosses Aktstudium möchte ich freilich andererseits auch nicht in der Figur erblicken.

Solche haben die Künstler jener Zeit wohl nur, so lange sie in der Lehre waren, angefertigt; und diese Figur ist wahrlich nicht die Arbeit eines Schülers! Nach der Stellung möchte ich am ersten darin das Modell eines schlafenden Kriegers für eine Auferstehung, sei es ein Relief oder wahrscheinlicher ein Gemälde, sehen, zu welcher mehrere Studien auch in den Zeichnungen Verrocchios erhalten sind. Doch die Frage nach dem Motiv hat für uns hier neben der künstlerischen Bedeutung nur ein untergeordnetes Interesse. Schon das Modell verrät den Verrocchio: jener Jünglingstypus, den jünger und lieblicher der David im Bargello zeigt, und den wir auch in den beiden Tobiasbildern wiederfinden werden. Die rundlichen Formen, die Übertreibung in der Betonung der Gelenke sind die hier ganz besonders stark ausgeprägten Eigentümlichkeiten des Verrocchio. Wie der Schlaf die Glieder löst, das hat der Künstler fast so meisterhaft und frei zum Ausdruck gebracht, wie jener Künstler der Alexandrinischen Zeit in dem berühmten Barberinischen Faun der Münchener Glyptothek. Dabei ist die Lage sehr geschickt so gewählt, dass der Künstler den derben Körper des Jünglings in der vorteilhaftesten Weise und mit den interessantesten Verkürzungen zur Geltung bringt. Die ganze Naivetät und Keuschheit des Naturalismus der Quattrocentokünstler bewährt sich in dieser Aktfigur, obgleich die Formen weit entfernt sind schön oder nur gefällig genannt zu werden.

Das Skizzenbuch des Künstlers beweist auch durch eine beträchtliche Zahl verschiedenartiger Studien, dass Verrocchio sich lange mit der Komposition eines hl. Hieronymus getragen hat. Ob und wie er dieselbe ausführte, ist nicht bekannt. Vasari erwähnt den in Thon modellierten Kopf eines hl. Hieronymus als eine „cosa maravigliosa". Wie dieser Kopf, so ist vielleicht auch die kleine Thonfigur eines hl. Hieronymus, welche mit der Sammlung Gigli-Campana in das South Kensington Museum kam, eine Vorarbeit für diese Komposition. Der Heilige, ein wohlgenährter, vollbärtiger Mann in mittleren Jahren, sitzt mit nacktem Oberkörper, die Beine übereinander geschlagen und den weiten Mantel darüber gebreitet, in die Lektüre eines Buches vertieft. Hier hat der Künstler gerade auf das Gewand die Hauptsorgfalt verwandt. Während der nackte Körper noch flüchtiger angelegt ist, ist der Mantel in seinem doppelten Tuch, seinen reichen, bauschigen Falten ein sehr vorzügliches, treues Studium nach der Natur.

Dass der Meister der Thomasgruppe und des Colleoni der Mann dazu war, Charakterköpfe zu schaffen, dürfen wir von vornherein annehmen, wenn uns auch solche nicht mehr von ihm erhalten sind. Doch finden sich wenigstens alte Nachbildungen oder freie Reproduktionen, welche teilweise wohl auf die Werkstatt Verrocchios zurückgehen und uns Rückschlüsse auf die Originale gestatten.

Der Christustypus, wie ihn Verrocchio so gross und mannigfaltig, der jedesmaligen Situation entsprechend, geschaffen hat: in der Taufe als den begeisterten, auf seinen Beruf sich vorbereitenden Jüngling, als den hehren Auferstandenen in der Thomasgruppe, als den Weltenrichter im Relief am Forteguerri-Grabmal (und zwar hier als den milden Richter, ein Zug, der durch den Schüler, welcher das Relief ausführte, etwas ins Süssliche entstellt wurde): diesen Typus finden wir in einer Reihe von Büsten in bemaltem Thon oder Stuck vom Ausgange des Quattrocento mehr oder weniger verblasst wieder. Eine tüchtige Büste der Art steht über dem Eingange zum Klosterhof neben der Collegiata in San Gimignano. Mehrere geringere hat das South Kensington Museum aufzuweisen. Im Kunsthandel zu Florenz sind dieselben auch jetzt noch nicht ganz selten. Die Büste der Magdalena, eine herbe Büssergestalt, die ich mehrfach dort als Gegenstück der Christusbüste gefunden habe, könnte ihrem Charakter nach gleichfalls in der Erfindung auf Verrocchio zurückgehen. Für eine dieser Christusbüsten ist uns der Name eines Schülers des Verrocchio erhalten: die im Saale der Akademie zu Pistoja aufgestellte bemalte Thonbüste ist urkundlich von A g n o l o d i P o l o. Sie beweist übrigens, in ähnlicher Weise wie die Arbeiten des Francesco di Simone, wie weit die meisten Schüler hinter dem Meister zurückblieben, sobald sie nicht dessen Kompositionen ausführten oder kopierten.

Künstlerisch vollendeter und weit mehr im Charakter des Meisters ist eine gefärbte Stuckbüste im Privatbesitz zu Florenz (bei Herrn Maler Landsinger). Die milden dem Christustypus Verrocchios sehr verwandten, etwas unbedeutenden Züge machen es wahrscheinlich, dass hier nicht Christus, sondern sein Jünger und Verwandter, der Apostel Jakobus d. Ä. dargestellt sein soll.

Auch die Sammlung des Cluny in Paris besitzt unter No. 1293 und 1294 ein paar jener Thonbüsten aus der Werkstatt des Verrocchio. Namentlich interessant ist der bärtige Kopf, da

derselbe offenbar wieder einen der Aposteltypen des Verrocchio reproduziert.

Von den Apostelgestalten, die Verrocchio gross in Silber für Sanct Peter in Rom ausführte, ist uns keine Nachbildung bekannt; doch können uns einzelne Entwürfe zu Aposteln und Heiligen in seinen Skizzenbuchblättern wenigstens einen Begriff von denselben geben.

Ein paar Charakterköpfe waren ohne Zweifel auch die beiden von Vasari gerühmten Reliefbüsten von Alexander und Darius, beide in Helm und phantastischem Waffenschmuck und in Bronze ausgeführt. Was aus ihnen geworden ist, darüber wissen wir ebensowenig wie über die meisten der verschiedenartigen Kunstschätze, welche der kunstsinnige Besitzer jener Büsten, Matthias Corvinus, durch italienische Meister in Ungarn oder in Italien selbst anfertigen liess. Wohl aber sind uns, wie ich glaube, in verschiedenen Kunstwerken, die auf Verrocchio oder seine Werkstatt zurückgehen, mehr oder weniger treue Nachbildungen dieser Reliefköpfe des Meisters erhalten. Im Besitz von M. Rattier in Paris befindet sich nämlich ein grosses Marmorrelief, das Brustbild eines Kriegers in reichem Waffenschmuck, laut der Unterschrift P̄ · SCIPIONI ·, den Scipio darstellend. Dieses, schon durch die köstliche Farbe des Marmors höchst bestechende Werk gemahnte mich, gleich als mich Herr Gustave Dreyfuss vor etwa zehn Jahren bei dem Besitzer einführte, an Vasaris Beschreibung der beiden Profilköpfe Verrocchios. Die reiche Rüstung mit ihrem phantasievollen Schmuck stimmt ganz zu den Rüstungen der Krieger in Verrocchios Relief des Dossale; das entzückende jugendliche Profil finden wir u. A. am David des Bargello. Die Arbeit ist so vollendet und dabei doch so frei, der Reliefstil so fein beobachtet, die Ornamente und selbst die lapidare Inschrift sind so sehr im Charakter Verrocchios, dass ich nicht an der eigenhändigen Ausführung zweifeln möchte. Der Besitzer kaufte das Relief auf der Versteigerung der berühmten Sammlung seines Vaters als das anziehendste und köstlichste Stück derselben zurück. Meine Vermutung, dass hierin eine eigenhändige Variation jener beiden Bronzeköpfe zu sehen sei, wurde bestärkt durch eine Zeichnung Leonardos, die ich kurz vorher im Besitz von Mr. Malcolm in London gesehen hatte, und die seitdem auf Ausstellungen in London und Paris und durch photographis[illegible] Nachbildung allgemein bekannt geworden ist. Di[illegible] [illegible]ie in jedem Strich den grossen Meister verrä[illegible] [illegible]le

Merkmale einer Jugendarbeit aufweist, ist in Anordnung, in der Physiognomie, in der Rüstung samt ihren phantastischen Ornamenten sowohl jenem Marmorrelief als auch zwei der bekanntesten beglaubigten Arbeiten des Verrocchio nahe verwandt, dem Colleoni und den beiden älteren Kriegsknechten in dem Relief des Silberaltars in der Opera del duomo. Die auffallende Verwandtschaft im Typus des Colleoni mit diesen beiden Gestalten gestattet uns zugleich den interessanten Schluss, dass Verrocchio beim Colleoni kaum auf eigentliche Porträtähnlichkeit ausgegangen ist, dass ihm vielmehr vor allem daran lag, den Typus eines gewaltigen Kriegsmannes zu schaffen. Und das ist ihm gelungen, wie keinem Künstler vor oder nach ihm; denn seine Reiterstatue ist die grossartigste künstlerische Verkörperung des Condottierentums, jener für das Quattrocento so charakteristischen Erscheinung.

Die Annahme, dass dem Verrocchio etwa das Porträt des Colleoni auch bei der Gestaltung jener beiden Krieger vorgeschwebt habe, wird dadurch unwahrscheinlich, dass Verrocchio bereits 1478, also ein Jahr ehe die Konkurrenz für den Colleoni ausgeschrieben wurde, an jenem Silberrelief arbeitete; und zwar führte er zunächst wohl jene kleinen Thonmodelle aus, von denen sich gerade einer jener beiden Krieger noch erhalten hat (im Besitz von Baron Adolphe Rothschild, wie oben erwähnt).

Wenn nun auch dem Colleoni die volle Bildnisähnlichkeit abgeht, so dürfen wir daraus doch noch nicht etwa schliessen, dass Verrocchio zur Darstellung der Persönlichkeit nicht befähigt gewesen sei. Nicht nur bespricht Vasari gerade in der Vita des Verrocchio ausführlich die Art, wie man im Quattrocento mit Benutzung der Totenmasken bemalte Thon- und Stuckbüsten hergestellt habe [1]), und nennt Verrocchio den Erfinder dieser Sitte, sondern, wie ich glaube, lassen sich auch mehrere noch erhaltene Porträtbüsten oder Modelle zu solchen auf den Meister zurück-

---

[1]) Ein interessantes Beispiel, eines der wenigen, welche mir aus dieser Zeit bekannt sind, bietet die bemalte Thonbüste eines Franziskanermönches, welche im vorigen Jahre für unsere Sammlung erworben wurde. Das Gesicht zeigt in den Poren der Haut und allen kleinen Zufälligkeiten, dass es mit einem Abdruck über das Modell hergestellt ist, wobei der Künstler nur die Augen hineinmodellierte und ihn mit dem ganz breit skizzierten Hinterkopfe und dem in der Gewandung gross angelegten Bruststück verband. Man vergleiche auch L. Courajod „Quelques monuments de la sculpture funéraire" (Paris, 1882).

führen; darunter eine der ausgezeichnetsten italienischen Büsten, die auf uns gekommen sind.

In unmittelbarer Nähe jenes Madonnenreliefs aus Palazzo Medici steht nämlich im Bargello die namenlose Marmorbüste eines jungen Mädchens, welches die Blumen, die sie in einem feinen Tuche gesammelt hat — es scheinen Vergissmeinnicht zu sein —, mit beiden Händen gegen die Brust drückt. Ihr Haar ist hinten in ein Tuch zusammengesteckt, vorn kurz geschnitten und künstlich gelockt. Das energische volle Kinn, die etwas aufgeworfene Unterlippe, die Augen mit ihren eigentümlich starken Deckeln unter den hochgewölbten Brauen, der breite starke Hals, auf dem der Kopf etwas schräg aufsitzt, die Bildung und Bewegung der Hände mit ihren zierlichen langen Fingern, das äusserst geschmackvoll gelegte Gewand mit seinen feinen zahlreichen Fältchen: alles das sind Eigentümlichkeiten, welche die jugendlichen Frauengestalten Verrocchios fast ausnahmslos mehr oder weniger stark aufweisen, soweit nicht der Individualität Rechnung getragen werden musste. Man vergleiche nur auf dem Relief des Forteguerri-Monuments die Gestalten des Glaubens und der Hoffnung. Nur haben wir hier nach der köstlichen Durchbildung des Marmors und der Frische und Feinheit der Behandlung jedenfalls eine eigenhändige Marmorarbeit des Künstlers vor uns.

Bei einer zweiten Marmorbüste eines jungen Mädchen weist, neben der Verwandtschaft mit dieser Büste des Bargello, auch ein äusserer Umstand auf Verrocchio als den Urheber: der Umstand nämlich, dass die Dargestellte nach dem im Muster ihres Samtkleides angebrachten Wappen eine Colleoni ist. Diese Büste, leider einmal zerbrochen und deshalb zusammengestückt, befindet sich in der Sammlung des Herrn Gustave Dreyfuss zu Paris [1]). Welches Mitglied der Familie des berühmten Condottiere die Büste darstellt, vermag ich nicht zu sagen; schwerlich wohl dessen bereits 1470 verstorbene Tochter Medea, deren Bilde am Grabmal zu Bergamo die Büste auch keineswegs gleicht. Wie die Haltung und die Kopftracht, das Kopftuch mit den vorquellenden kleinen Löckchen, fast die gleiche sind wie auf der Büste des Bargello, so verraten auch die für Verrocchio so charakteristische

[1]) Sie befand sich 1878 auf der retrospektiven Ausstellung im Trocadero zu Paris, bei deren Besprechung (in der Zeitschrift für bildende Kunst) ich sie dem Verrocchio zugeschrieben habe, eine Bestimmung, welche allgemeine Billigung gefunden zu haben scheint.

etwas flache Modellierung des Gesichts, die Bildung der Augen, des Halses, Kinnes u. s. f. die gleiche künstlerische Auffassung.

Ein flüchtiges Thonmodell zu der Büste eines halbwüchsigen Knaben, welches mir nach seiner Verwandtschaft mit den genannten Büsten gleichfalls auf Verrocchio zurückzugehen scheint, befindet sich im Besitze des berliner Museums (Nr. 688). Die Ähnlichkeit in der Auffassung der Formen wie der Bewegung mit der Marmorbüste des Bargello ist so augenfällig, dass man in beiden Dargestellten Mitglieder derselben Familie zu vermuten versucht ist. Leider ist auch diese Büste einmal gebrochen und dann ungeschickt wieder zusammengesetzt und zu scharf gewaschen, so dass die Frage, ob diese Thonarbeit ein eigenhändiges Werk Verrocchios oder nur eine Werkstattarbeit ist, kaum noch zu entscheiden ist. Die Benennung Pico della Mirandola, unter welchem Namen die Büste 1842 durch Waagen vom Grafen Orlandini in Florenz gekauft wurde, ist völlig aus der Luft gegriffen und, wie der Vergleich mit der bekannten Medaille des vornehmen Gelehrten beweist, zweifellos falsch.

Das South Kensington Museum (No. 4485) besitzt eine ganz ähnliche, gleichfalls jetzt unbemalte Thonbüste eines Jünglings mit vollen Locken, etwas oberflächlicher und geringer als die eben genannte und daher wohl sicher eine Arbeit der Werkstatt des Verrocchio. Diese kleine Jünglingsbüste steht sehr zurück hinter einer prächtigen grossen Thonbüste im Besitz von Gustave Dreyfuss, in der ich schon 1878 die scharfen Züge von Lorenzos unglücklichen Bruder Guiliano de Medici erkannte. Erst allmählich ist mir klar geworden, dass diese Büste nur von Verrocchios Hand herrühren kann, der ja in den Jahren kurz vor der Ermordung Guilianos fast ausschliesslich für die Mediceer beschäftigt war. Die kecke Seitenwendung, der stolz zurückgeworfene Kopf und die grosse Behandlung der Formen erinnern deutlich an den Kopf des Colleoni; und ebenso bezeichnend sind für ihn die Ornamente des Panzers.

Eine sehr ansprechende Thonbüste des jungen Lorenzo de' Medici im Besitze von Mr. Shaw in Boston, die nach dessen Alter fast gleichzeitig entstanden sein muss, ist daneben einfacher und fast schüchtern in der Auffassung und Behandlung, sodass ich sie nicht mit Bestimmtheit auf Verrocchio selbst zurückzuführen wage; sie gehört dann aber jedenfalls einem Schüler Verrocchios an. Sie ist von besonderem Interesse für die Kenntnis des Dargestellten, der hier frische und fast freundliche Züge aufweist.

Die beinahe abstossend hässlichen Züge und der herbe, gewaltsame Ausdruck in seinen späteren Bildnissen ist also erst auf die Wirkung der schweren Krankheit, an der er lange zu leiden hatte, und der Geschäfte und Sorgen zuzuschreiben.

Eine zweite bemalte Thonbüste vom gleichen Charakter und wohl von derselben Hand (vielleicht Lorenzo di Credi?) ist seit kurzem von Herrn O. Hainauer für seine Sammlung erworben: ein junger, hübscher Mann mit langem, unbedecktem Haar, im Panzer. Auch hier, fast noch mehr als in der Büste des Lorenzo, erscheint die schlichte, fast etwas befangene Haltung des Körpers auffallend neben dem Liebreiz im Kopfe und der sorgfältigen Durchbildung der zierlichen Einzelheiten. Beide Büsten wurden in den letzten Jahren in Florenz erworben.

Wenn ich schliesslich auch einige kleine Medaillonbildnisse zwar nicht mit Bestimmtheit dem Verrocchio selbst, aber doch dem Kreise der ihm unmittelbar sich anschliessenden Künstler zuzuweisen wage, so hat mich als Laien zu einem solchen Urteil der Erfolg einer früheren ähnlichen Bestimmung ermutigt: ich hatte, in einem Aufsatze über Benedetto da Majano, diesem Künstler die schöne Medaille des Filippo Strozzi zugeschrieben und sehe zu meiner Freude, dass mir sowohl Armand wie J. Friedlaender in dieser allerdings nahe liegenden Hypothese gefolgt sind. Es handelt sich hier um die Medaillen der jungen Giovanna Albizzi, Gemahlin des Lorenzo Tornabuoni (vermählt 1486), der Maria de Muciny und der Nonina Strozzi (1489). Der Vergleich dieser Reliefbildnisse mit den weiblichen Büsten, als deren Urheber wir soeben Verrocchio nachzuweisen versucht haben, wird ihre Verwandtschaft mit denselben augenscheinlich machen. Einen Umstand, der diese Vermutung noch wahrscheinlicher macht, werden wir später noch berühren, wenn wir unter Leonardos Jugendarbeiten auch einige Zeichnungen junger Frauen im Profil zu nennen haben, von denen wenigstens die eine wie der Entwurf zu einer den vorliegenden entsprechenden Medaille erscheint.

Eine ebenso stattliche Zahl von Gemälden auf Verrocchio zurückzuführen, wie ich sie von plastischen Bildwerken nachzuweisen bemüht war, würde schon deshalb ein vergebliches Bemühen sein, weil Verrocchio nach allen älteren Zeugnissen, wie

nach den urkundlichen Nachrichten in erster Linie Bildhauer war. Erschwerend und hemmend in seiner Thätigkeit als Maler wirkte auch der Umstand, dass der Künstler bei dem Ernst seines Strebens auch an den gleichzeitigen mühsamen Versuchen seiner Landsleute, ein der niederländischen Ölmalerei in der Wirkung und Haltbarkeit gleichkommendes Verfahren ausfindig zu machen, thätigen Anteil nehmen musste.

Gegenüber jener nicht unbeträchtlichen Anzahl urkundlich beglaubigter Skulpturen des Meisters sind wir denn in der That für die Gemälde desselben auf ein einziges allgemein anerkanntes, aber auch nur durch Vasaris Zeugnis beglaubigtes Werk beschränkt, auf die bekannte Taufe Christi in der Akademie zu Florenz. Der Umstand, dass dieses Gemälde unvollendet blieb, sowie dass Verrocchios grosser Schüler Leonardo, wie uns gleichfalls Vasari berichtet, neben seinem Meister daran thätig war, hat dahin geführt, auch in diesem einen anerkannten Bilde des Meisters die Erkenntnis seiner Eigentümlichkeit als Maler zu verdunkeln und daher der Forschung nach andern Gemälden seiner Hand oder seiner Erfindung grosse Schwierigkeiten in den Weg zu legen.

Prüfen wir daher dieses Gemälde zunächst auf die Frage nach den beiden Meistern, die laut Vasari daran gearbeitet haben sollen. Ist die Hand des Leonardo neben der des Verrocchio in der That darin zu erkennen? Ich glaube ja! und zwar so deutlich, dass wir danach im Bilde mit Entschiedenheit die Arbeit des Einen und des Anderen bestimmen können. Dass Vasaris Angabe, Leonardo habe — damals ganz jung und Schüler Verrocchios — den einen der beiden Engel in das Bild gemalt, und dieser habe in der Erkenntnis, von seinem Schüler übertroffen zu sein, sich entschlossen, den Pinsel nicht wieder anzurühren, nur für den ersten Teil seiner Mitteilung wirklich ernsthaft zu nehmen ist, brauche ich wohl nicht auszuführen. Jener köstliche, im Profil gesehene Engel, welcher das Gewand Christi hält, ist in der That wesentlich verschieden von den übrigen Gestalten des Bildes: seine feineren Züge und die grossen schönen Falten des Gewandes die in scharfen Kanten brechen, unterscheiden sich auffallend von den herberen Formen und den kleineren rundlichen Gewandfalten der übrigen Figuren. Wie diese durchaus charakteristisch für Verrocchio sind, so begegnen wir jenen in den frühesten Werken des Leonardo, namentlich in einer Reihe seiner nicht bestrittenen Studienblätter.

Eine weitere Eigentümlichkeit dieser Engelsgestalt ist die Ausführung derselben in Öl.[1]) In derselben Technik sind aber auch andere Teile des Bildes gemalt. Während nämlich Johannes samt dem bewaldeten Felsabhange hinter demselben, teilweise auch der Vordergrund des Bildes sowie der zweite, von vorn gesehene Engel in Tempera gemalt sind und augenscheinlich nicht vollendet wurden, sind die schöne Gebirgsferne und zum grossen Teile auch der Christus in derselben Weise in Ölfarbe ausgeführt oder richtiger übergangen, wie der Engel des Leonardo. Lässt dieser Umstand an sich schon die Vermutung zu, dass der Maler dieses Engels auch diese von den übrigen Teilen des Bildes abweichenden Stücke gemalt oder übermalt habe, so machen mehrere andere Umstände die Annahme nahezu zur Gewissheit. Die eigentümlich zähe Ölfarbe von bräunlichem Ton, welche hier angewendet ist, finden wir noch in Leonardos berühmtestem Meisterwerk, in der Joconda des Louvre, die gleichfalls unvollendet ist. Dieses Bild zeigt ferner in dem unvollendeten Hintergrund jene Leonardo so eigentümlichen öden und felsigen, von Bergwässern durchzogenen Alpenthäler, wie wir sie im Hintergrunde der Taufe Christi in ganz ähnlicher Bildung und Ausführung sehen. Sie sind in ihrer trefflichen konstruktiven und perspektischen Zeichnung und ihrer malerischen Behandlung wesentlich verschieden von den etwas nüchternen und schematischen Felsgebilden mit ihrem schablonenhaften Baumwuchs und Rasendecke, welche hinter dem Täufer angebracht und noch ganz in Tempera ausgeführt sind. Bei genauerer Prüfung werden wir aber die Überreste ähnlicher Fels- und Bergbildungen, in heller Temperafarbe ausgeführt, auch in der Ferne unter jener Ölübermalung entdecken. Danach scheint es also, als ob dem Leonardo das unvollendete Bild seines Lehrers, sei es erst nach dessen Tode, oder (was wahrscheinlicher ist) weil dieser durch andere Arbeiten verhindert war, zur Vollendung übergeben war, dass Leonardo aber, nach seiner gründlichen Art, die Arbeit gewissermassen von Neuem begann und dadurch auch seinerseits wieder das Bild nicht fertig malte.

---

[1]) Ich spreche hier von Ölmalerei im Gegensatz gegen die Temperamalerei, wobei die schwierige Frage, ob und wie weit in Wirklichkeit Öl oder Firniss oder beide gemischt bei dem Malverfahren des XV. Jahrhunderts verwendet wurden, unerörtert bleiben muss.

Die Kunstgeschichte hat sich lange Zeit bei der Überzeugung beruhigt, dass uns in diesem unfertigen und teilweise übermalten Bilde das einzige Gemälde des Verrocchio erhalten sei. Und doch sagt ein Zeitgenosse des Künstlers kurz nach dessen Tode in jenen Versen, die ich dem folgenden Abschnitte vorangesetzt habe, dass fast alle berühmten florentiner Maler jener Zeit seine Schüler waren. Es verlohnt sich also wohl, nach anderen Gemälden Verrocchios Umschau zu halten.

Etwa Ausgangs der sechziger Jahre oder im Jahre 1870 trat der im italienischen Kunsthandel jener Zeit sehr bekannte Dr. Foresi in Florenz mit der Behauptung auf, er habe das von Vasari erwähnte Altarbild des Verrocchio aus S. Domenico alle monache in Florenz erworben. Er suchte diese Behauptung durch eine Reihe von „bajate" aufs Kräftigste zu stützen; dies hatte wenigstens den einen günstigen Erfolg für ihn, dass er das Bild vorteilhaft an einen englischen Liebhaber, Mr. Duncan in Glasgow, verkaufte. Der Umstand, dass dieses umfangreiche und zweifellos dem XV. Jahrhundert angehörige Bild (Phot. von Brogi No. 1476) schon im vorigen Jahrhundert in der „Etruria Pittrice" unter Verrocchios Namen und als in jener kleinen Kirche befindlich gestochen wurde, lässt allerdings kaum einen Zweifel zu, dass es das von Vasari erwähnte Gemälde sei. Maria ist auf einem Marmorsessel mit dem Kinde auf ihrem Schosse dargestellt, während zwei Engel sie krönen. Zu den Seiten Jakobus, der hl. Domenikus, ein hl. Bischof und Petrus Martyr, welcher der Maria die knieende hl. Katharina von Siena empfiehlt. Das Bild ist in Tempera gemalt und malerisch so einfach und primitiv behandelt oder richtiger dünn hingestrichen, dass zuweilen kaum der Kreidegrund ganz bedeckt erscheint; die Ornamente sind ganz kunstlos und flüchtig eingeritzt; die Anordnung hat etwas altertümlich Befangenes und die Gestalten erscheinen etwas schwerfällig und trübselig. Dennoch werden wir bei genauerer Betrachtung Züge genug entdecken, die allerdings auf Verrocchio hinweisen: der Faltenwurf, die einfachen Ornamente an den Gewändern und am Gesims über dem Throne, die Bäume im Hintergrunde, die Zeichnung der Hände, selbst die Typen — namentlich die der beiden jugendlichen Engel und des Jakobus; man vergleiche für letzteren die früher genannte Büste desselben Apostels bei Herrn Landsinger in Florenz. Auch dass etwa ein Schüler nach einer Zeichnung des Meisters das Gemälde ausgeführt habe, was man nach der dekorativen und selbst flüchtigen

Behandlung anfangs für sicher annimmt, ist nicht durchaus notwendig: der altertümliche Zug in Anordnung und Gestalten, die primitive Behandlungsweise verbunden mit dem eigentümlichen Ernst und der fein empfundenen Zeichnung der Extremitäten lassen auch die Annahme zu, dass wir hier eine Jugendarbeit Verrocchios vor uns haben, deren flüchtige Ausführung vielleicht mit auf Kosten des stipulierten Preises oder ähnlicher äusserer Gründe zurückzuführen wäre. Die Anordnung der Heiligen um den Thron, der Thron selbst mit der Gartenmauer, die sich daran anschliesst, und den Bäumen, die über sie hinüber ragen, endlich die feierlich ernsten, fast trübseligen Typen erinnern sehr an Baldovinettis bekanntes Altargemälde in den Uffizien, während die derbe Kraft der Gestalten und ihre noch etwas plumpen Formen mehr an Castagnos Vorbild gemahnen.

Gerade als dieses Gemälde wieder auftauchte und namentlich in Florenz lebhaft diskutiert wurde, verwiesen Crowe und Cavalcaselle bei der Besprechung Verrocchios in ihrer „Geschichte der italienischen Malerei", obgleich auch sie die Taufe Christi in der Akademie zu Florenz als das einzige eigenhändige Gemälde des Meisters, das auf uns gekommen sei, bezeichnen, doch eine Gruppe unter sich verwandter kleinerer Madonnenbilder, die bald Pesello bald Pollajuolo benannt werden, wenigstens in die Werkstatt oder Schule des Verrocchio. Es sind dies: eine Maria mit dem stehenden nackten Kinde, das mit einem Vogel spielt, in der Sammlung Barker zu London, jetzt bei den Erben von Alessandro Castellani in Rom; ferner ein ganz ähnliches Motiv mit landschaftlicher Ferne in der berliner Galerie (No. 108) und ein zweites, welches die Gruppe im Innern eines Zimmers zeigt, im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M. (No. 1); endlich in der National Gallery zu London (No. 296) eine etwas grössere Komposition: Maria das vor ihr auf dem Schosse liegende Kind anbetend, welches zwei jugendliche Engel bedienen. Crowe und Cavalcaselle kommen in ihrer Besprechung dieser Gemälde zu dem Resultat, dass sie „jedenfalls insgesamt mehr Familienzüge von der Schule des Verrocchio als der Pollajuoli in sich tragen".

Diese Bestimmung, welche neuerdings durch Lermolieff, der in seinem „Italienische Meister deutscher Galerien"[1]) zu Gunsten

[1]) In einer Note der sonst fast unveränderten italienischen Übersetzung des Buches (1886) erklärt Lermolieff erfreulicher Weise, er sei dahin gekommen, „ad accostumarsi all' opinione dei signori Meyer e Bode". Ich bin nicht so unbescheiden, diesen Erfolg meinen obigen Aus-

der Pollajuoli eintritt, wieder angefochten ist, scheint mir eine der glücklichsten Errungenschaften jenes um die Kenntnis der älteren italienischen Malerschulen so hochverdienten Buches. Schade nur, dass die Verfasser auf halbem Wege stehen geblieben sind: denn einmal lässt sich jene Gruppe von Madonnenbildern noch um mehrere, besonders hervorragende Gemälde bereichern, und sodann lassen sich dieselben, meiner Überzeugung nach, nicht nur unbestimmt und vermutungsweise der Schule des Verrocchio, sondern mit Bestimmtheit teils dem Meister selbst, teils wenigstens seinem Atelier zuweisen. Vorweg seien die Gemälde genannt, welche sich der oben genannten Reihe noch einfügen: Maria vor einer Landschaft sitzend, das Kind in ihrem Schosse haltend, in der berliner Galerie (No. 104A, erworben 1873 in Florenz, wo es einige Jahre vorher Prinz Jérome Napoléon gekauft hatte); ein Madonnenbild ganz ähnlichen Motivs, als Botticelli 1881 in der Versteigerung der Sammlung de Beurnonville zu Paris, jetzt bei Herrn Mumm in Frankfurt a. M.; bei Mr. Jarwes in Florenz Maria sitzend, das nackte Kind vor sich auf einem Kissen; eine fast getreue Wiederholung dieses Bildes bei Baron Staal (z. Z. in London); ein sehr verwandtes Motiv bei dem Kunsthändler Palloti in Florenz; Maria das Kind säugend in der Sammlung der verstorbenen Grossfürstin Marie in St. Petersburg; endlich in der Galerie zu Urbino (No. 91) Maria das Kind auf dem Arme haltend. Ein grosses Altarbild in der Galerie des Louvre (No. 364, Cosimo Roselli benannt, früher dem Piero die Cosimo zugeschrieben; Musée Napoléon), welches Maria mit dem segnenden Kinde in einer Cherubimglorie schwebend zwischen Maria von Egypten, dem hl. Bernhard und vier jugendlichen Engeln darstellt, bildet den Übergang zu einer Gruppe von umfangreichen Altarbildern, die ich einem bestimmten dem Namen nach mir nicht bekannten Schüler und Gehilfen Verrocchios zuschreiben zu können glaube.

Dass die einzelnen Gemälde jener Gruppe von Madonnen-

führungen zuzuschreiben — selbst der unparteiischste Gegner wird sich nur in den seltensten Fällen durch Gründe von seiner Ansicht abbringen lassen. Aber für die Gruppe deutscher Schüler des Lermolieff, die jede seiner Ansichten als unumstössliche Wahrheit ausrufen, ist dieser Rückzug ihres Meisters in einer so wichtigen Frage ein deutlicher Fingerzeig, dass „sorgfältigere Prüfung", der sich Lermolieff selbst nicht schämt, auch für manche andere Behauptung desselben vielleicht zu wesentlich anderen Resultaten führen wird.

bildern nicht nur unter sich eine nahe Verwandtschaft zeigen, welche sie nur auf einen und denselben Künstler zurückführen lässt, sondern dass sie andererseits ebenso eng auch jener Gruppe von Madonnenreliefs verwandt sind, welche wir früher zusammengestellt und als Werke Verrocchios nachgewiesen haben, und dass schliesslich in den Studien seiner Handzeichnungen, namentlich den Skizzenbuchblättern beim Herzog von Aumale und im Louvre sich eine grosse Zahl von Entwürfen und Studien zu diesen Gemälden wie zu jenen Reliefs erhalten haben, darauf hat zuerst die Direktion der berliner Galerie gelegentlich der Ausstellung des ebengenannten Madonnenbildes aufmerksam gemacht.

Nach den Verschiedenheiten in der Komposition gruppieren sich diese Gemälde in folgender Weise. Maria ist (in halber Figur) stehend vor einer Balustrade dargestellt, wie sie vor sich das auf einem Kissen stehende nackte Kind hält, das die Rechte segnend erhebt: so die Bilder in Frankfurt, Berlin (No. 108), bei A. Castellani, Jarwes, Baron Staal und Pallotti, welche den Reliefs des Museo von Sta. Maria Nuova, des Bargello und dessen Nachbildungen, sowie mehreren Zeichnungen des Skizzenbuchs (besonders auf den Blättern des Louvre) zuweilen bis in die kleinsten Details entsprechen. Die zweite Komposition zeigt Maria sitzend, das Kind auf dem Schosse, das sie entweder umfasst, — wie auf dem zuletzt erworbenen Gemälde der berliner Galerie (No. 104A), dem Bilde bei Herrn Mumm und ähnlich in Urbino und St. Petersburg, — oder das sie anbetend verehrt, während ein Engel dasselbe hält, wie in dem Relief bei Mr. Shaw und in dem Gemälde der National Gallery. Zu letzterem ist die köstliche Silberstiftzeichnung in den Uffizien ein erster, eigenhändiger Entwurf des Meisters. Das Gemälde des Louvre giebt dann die erstere Komposition zu einem grossen Altargemälde erweitert. Mehrere Studien des Skizzenbuchs zeigen Maria in ganzer Figur, in ähnlicher Weise wie wir sie auf diesem Bilde sehen; einmal auch in einer Cherubimglorie.

Die charakteristischen Eigenheiten aller dieser Bilder sind so augenfällig, dass selbst diejenigen, welche noch Pollajuolo als den Meister derselben ansehen, doch ihre Zusammengehörigkeit, ihre Herkunft aus einer gemeinsamen Quelle nicht leugnen. Da ich schon bei der Besprechung der verwandten Madonnenreliefs und in der Schilderung der Eigenart Verrocchios als Bildhauer auf diese charakteristischen Eigentümlichkeiten näher eingegangen bin, brauche ich sie hier nur kurz zusammenzufassen.

Im allgemeinen sind die Figuren von guten Verhältnissen; das Kind bei schmalen Schultern und hohem Oberkörper kräftig gebildet mit starken Fettfältchen, kurzem Hals und kurzen ungelenken Fingern und Zehen; die Madonna und die jugendlichen Engel von anziehenden und selbst schönen Formen; der Mund schön geschwungen, die Mundwinkel etwas hochgezogen, wodurch jener eigentümlich freundliche Ausdruck hervorgerufen wird; die Augen mit den kräftigen hochgewölbten Augendeckeln und den geschwungenen Brauen; die Finger zierlich gesetzt, namentlich der kleine Finger fast in gezierter Weise geknickt und abstehend, der Daumen zuweilen zurückgebogen. Als Tracht der hellblaue Tuchmantel mit dunkelgrünem Futter (zuweilen gelb getüpfelt), den eine Brosche aus vier Perlen oder einem Cherub über dem kirschroten Kleide zusammenhält; das Kleid selbst in der Regel oben mit einem Schlitz und zusammengeschnürt und von einer schmalen Binde unter der Brust zusammengehalten; die Ärmel gewöhnlich von grossblumigem Brockat und unten geschlitzt, sodass der Hemdärmel sichtbar wird. Der niemals fehlende Frauenschleier, aus feiner Gaze oder dünnem Stoff, ist in kunstreicher Weise über dem Haar befestigt und fällt in seinen Enden vorn über die Schultern herab. Seine Kante ist, wie auch die Säume der meisten Gewänder, zierlich geschmückt, häufig mit jenen eigentümlichen Inschriften in arabischer Buchstabenform. Auch die kleine Leibbinde des Kindes, gleichfalls mehrfach von orientalischem Stoff, findet sich regelmässig in irgend einer Weise angebracht; wie auch das Kissen mit seinem doppelten Überzug, wenn das Kind auf der Balustrade steht.

Von Antonio oder Piero Pollajuolo ist keine einzige beglaubigte Komposition dieser Art, weder in Bild noch in Stein oder Bronze oder auch nur als Zeichnung, auf uns gekommen. Da trotzdem diese Gruppe von Gemälden noch immer vielfach den Pollajuoli zugeschrieben werden, sei es mir gestattet, einen Augenblick die Gestalten auf den unzweifelhaften Werken der beiden Pollajuoli, zumal des jüngeren Bruders, der nach dem Zeugnisse seines Landsmannes und Zeitgenossen Albertini der eigentliche Maler von den beiden Brüdern war, mit den Gestalten dieser Madonnenbilder zu vergleichen. Charakteristisch ist für die Figuren der beiden Pollajuoli, namentlich aber für die des Malers Piero, der Mangel an Proportion (die Köpfe sind so auffallend klein, dass die Figuren durchweg 10 bis 11 Kopflängen haben), die Hagerkeit und Schlankheit der sehnigen Körper und

ihre unsichere Haltung (sie drohen häufig umzufallen, zuweilen selbst wenn sie sitzen); die sonderbare Form des Kopfes, der in Pieros bezeichneter Krönung der Maria in San Gimignano regelmässig keilförmig gebildet ist; die kleinen geschlitzten Augen, die schmale langgezogene Nase, der kleine oft missmutig verzogene Mund, die perrückenartig aufliegenden Haare, der lange Hals und die meist übertrieben hängenden Schultern; endlich in der Tracht (bei der gleichen Vorliebe für gefütterte Mäntel, wie sie Maria auf jenen Madonnenbildern Verrocchios regelmässig trägt) die bunten, meist klein geblümten Stoffe der Kleider, die mit Perlenbordüren eingefasst sind, der kleine und kaum sichtbare Schleier, die grossen Langfalten, welche die Figur noch schlanker und hagerer erscheinen lassen. Auf einen anderen Unterschied, auf die Verschiedenheit der landschaftlichen Hintergründe, habe ich sogleich bei Gelegenheit der Tobiasbilder näher einzugehen. Also in allen diesen Punkten wesentliche Abweichungen, oft das direkte Gegenteil von dem, was jenen Madonnenbildern charakteristisch ist. Dass dort sowohl als hier gelegentlich ein Ohr „faunartig zugespitzt" erscheint, oder der Daumen zurückgebogen, der kleine Finger kokett von der Hand abgehalten ist, dass die Nägel hier wie dort „kurz geschnitten und schmutzig" sind, dies scheinen mir doch Übereinstimmungen, auf die man solchen wesentlichen Verschiedenheiten gegenüber kein allzugrosses Gewicht legen sollte. Denn wenn man daraufhin die Gemälde oder Bildwerke der italienischen Renaissance prüft, so wird man vielleicht auf die Eigentümlichkeit stossen, dass gewohnheitsgemäss bei allen Künstlern die Nägel kurz geschnitten und schmutzig erscheinen, dass auf einem und demselben Bilde, wenn ausnahmsweise einmal mehrere Ohren sichtbar sind, diese die allerverschiedensten Formen zeigen, oder dass ein faunartig zugespitztes Ohr das eine Mal ganz schmal und lang, das andere Mal ganz kurz und dick ist, dass es eine grosse Muschel oder eine ganz kleine hat u. s. f. Damit will ich die Bedeutung solcher kleinen Eigenarten und Unarten für die Bestimmung von Kunstwerken durchaus nicht völlig wegläugnen; ich glaube sogar einige der oben berührten, von Lermolieff hervorgehobenen Punkte auch noch zu unserer Bestimmung der hier in Frage stehenden Madonnenbilder verwerten zu können. Aber teils sind sie nicht ganz richtig beobachtet, teils keine wirklichen Eigenarten zu nennen, teils können sie jenen Verschiedenheiten gegenüber um so weniger ins Gewicht fallen, als ja Verrocchio und die Brüder

Pollajuoli als Landsleute und Zeitgenossen, die von Haus aus Goldschmiede und in der Plastik wie in der Malerei gleichmässig zu Hause waren, begreiflicherweise mancherlei Berührungspunkte haben mussten.

Zu jenen Verschiedenheiten in der Auffassung der Form und Bewegung kommt schliesslich noch die Verschiedenheit der Färbung und Behandlung. Während nämlich jene Madonnenbilder, die wir dem Verrocchio und seiner Werkstatt zuschreiben, sämtlich in Tempera gemalt oder doch untermalt (und im letzteren Fall mit Firnissfarben übergangen) sind und eine ganz eigentümlich helle Färbung, namentlich des Fleisches, gemeinsam haben, sind die Gemälde der beiden Pollajuoli ganz in Firnissfarben ausgeführt; und zwar mit einem Firniss, den man nach seinem bräunlichen Ton, seiner Zähigkeit und den eigentümlichen Rissen im Impasto, welche die Farbe wie geronnen erscheinen lässt, für Sanderakfirniss erklärt. Dieses ganz eigenartige Bindemittel, das — wie es scheint — nur die Pollajuoli benutzt haben, lässt ihre Gemälde schon von weitem unter andern Bildern herauserkennen.

Gegen die Ansicht, dass der eine oder der andere der Brüder Pollajuoli für jene Folge von Madonnenbildern in Anspruch genommen werden könnte, spricht schliesslich noch ein sehr schwerwiegender Grund: in den Blättern des Skizzenbuchs im Besitze des Louvre und des Herzogs von Aumale finden sich zahlreiche Studien und Skizzen zu diesen oder ähnlichen Gemälden wie zu den verwandten Reliefs. Dass aber einer der Pollajuoli der Zeichner dieses Skizzenbuches sein könnte, wird doch Niemand behaupten; denn abgesehen davon, dass sich in diesen Blättern eine Reihe von Studien zu beglaubigten plastischen Werken des Verrocchio findet, zeigt die ziemlich beträchtliche Zahl der beglaubigten Zeichnungen der beiden Pollajuoli eine völlig verschiedene Auffassung und Behandlung; wie auch die mancherlei Beischriften und Notizen auf jenen Skizzenbuchblättern eine Handschrift zeigen, welche an die der Pollajuoli gar nicht erinnert.

Wir müssen nach diesem notwendigen Exkurse noch einmal auf jenen Cyklus von Madonnenbildern zurückkommen, um der Frage näher zu treten, wie weit gehen die einzelnen Bilder auf Verrocchio selbst oder auf seine Werksatt zurück. Zugegeben werden muss im voraus die ausserordentliche Schwierigkeit einer nur annähernd sicheren Entscheidung dieser Frage, weil

ja einerseits in dem einzigen beglaubigten Gemälde Verrocchios, der Taufe Christi, die nicht von Leonardo übermalten Teile unfertig sind, andererseits aber eine Anzahl von hervorragenden Schülern des Verrocchio jahrelang in dessen Werkstatt beschäftigt waren; so namentlich Leonardo und Lorenzo di Credi, letzterer sogar bis zum Tode seines Meisters. Wir müssen uns daher bis zur Auffindung weiterer Dokumente für die eigenhändige Thätigkeit Verrocchios als Maler damit begnügen, hypothetisch jene Frage zu beantworten, und es schon als ein befriedigendes Resultat ansehen, wenn wir ein bestimmtes Gemälde wenigstens der Erfindung nach auf Verrocchio zurückzuführen im stande sind.

Das grösste Anrecht, für ein ganz eigenhändiges Werk des Meisters zu gelten, hat wohl die Maria mit dem Kind auf dem Schosse in der berliner Galerie (No. 104A). Nicht nur zeigt dieses Gemälde alle jene charakteristischen Merkmale, welche wir als Ausfluss der Eigenart des Meisters kennen lernten, in besonders scharfer Weise ausgeprägt, in der Auffassung, den Typen, der Tracht, dem Schmucke und dem landschaftlichen Hintergrunde: auch die Ausführung steht in der Sicherheit und Feinheit der Zeichnung, in der Meisterschaft der Modellierung, die unverkennbar den Bronzetechniker verrät, in der goldschmiedeartigen Feinheit der Durchbildung aller ornamentalen Details der Erfindung in keiner Weise nach. Freilich hat wohl gerade die Färbung durch den eigentümlich schweren braunen Ton des Fleisches die Veranlassung gegeben, dass das Gemälde Pollajuolos Namen führte und auch jetzt noch meist dafür angesprochen wird. Allein dieser braune Ton ist nur die Untermalung, die unter der hellen Lasur, vor deren Auftragung der Meister das Bild stehen liess, sich in einen feinen hellen Ton verwandelt hätte. Die Malweise dieses Bildes ist durch den unfertigen Zustand, in welchem sich dasselbe befindet, leicht erkennbar und giebt uns über die Technik Verrocchios wie der gleichzeitigen Richtung der florentiner Malerei, welche dieselben malerischen Ziele verfolgt, interessanten Aufschluss. Das Bild ist nämlich, wie auch die Taufe Verrocchios, ganz in Tempera angelegt. Die Vollendung in Ölfarben, denen offenbar Firniss beigemischt ist, hat der Künstler dann zunächst bei den Nebensachen begonnen: die ausgezeichnet stoffliche Wirkung des grünen Samtfutters ist durch eine ganze Reihe übereinander gelegter Lasuren erreicht; der Gazeschleier, welcher den Haarschmuck

bedeckt, ist ein wahres Wunder geschmackvoller Anordnung und feiner malerischer Ausführung; der gemusterte Ärmel und das Mieder der Maria, sowie die orientalische Leibbinde des Kindes, die ebenfalls ganz vollendet sind, zeigen den gleichen malerischen Sinn und die gleiche liebevolle Treue in der Durch-



führung, die wohl in keinem anderen florentiner Gemälde des Quattrocento in demselben Masse sich vereinigt finden.[1])

Wenn ausser diesem Bilde noch ein zweites Werk dieses Cyklus von Madonnengemälden den Anspruch auf eigenhändige

[1]) Die breit mit der Feder gezeichneten Köpfe auf der Rückseite einer Zeichnung in den Uffizien (XXIX, 130) scheinen Studien zu diesem Gemälde.

Ausführung durch den Meister selbst erheben kann, so ist es das Bild im Städelschen Museum. Freilich gehört dasselbe dann einer früheren Zeit Verrocchios an, denn es ist noch ganz in Tempera ausgeführt und zeigt in der Anordnung und Bewegung wie in der Detaildurchführung noch nicht die Meisterschaft wie das oben genannte Bild. Wohl aber begegnen wir auch hier dem freien Naturalismus und jener eigentümlichen Sorgfalt in der Ausführung, wie sie sich u. a. in der durchscheinenden Aufzeichnung der Perspektive[1]) verrät. Das Gemälde ist so sehr mit dem Marmorrelief im Bargello verwandt, dass letzteres fast eine plastische Übertragung desselben genannt werden kann. Denn dass etwa das umgekehrte Verhältnis anzunehmen sei, dagegen spricht die grössere Naivetät und die geringere Durchbildung der Komposition in dem Gemälde.

Das ältere berliner Bild, das diesem frankfurter Gemälde in der Komposition ausserordentlich verwandt ist, (beide Bilder trugen wohl infolge dieser Übereinstimmung früher den Namen Pesello), scheint mir ebensowenig ein eigenhändiges Werk des Verrocchio wie die Madonnen im Besitz des Herrn Mumm in Frankfurt und bei Mr. Jarwes, und wie selbst das schöne Madonnenbild mit den beiden Engeln in der National Gallery zu London (No. 296). Sie sind sämtlich ganz in Tempera ausgeführt; gemeinsam ist ihnen ferner die ausserordentliche Helligkeit der Färbung, namentlich des Fleisches, die Wiedergabe der Stoffe in Farbe und Falten, gewisse, fast kokette Eigenarten wie die Stellung der Finger und die zugespitzte Form des Ohres; endlich auch die Landschaft, welche jene leicht bewegten, mit einzelnen Baumgruppen bedeckten Thäler und im Vordergrunde die schroffen Felsbildungen mit grasbewachsenen Kuppen in weicheren, abgeschwächteren Formen und Farben zeigt, wie wir sie bei Verrocchio finden.

Crowe und Cavalcaselle haben für die Ausführung des schönsten unter diesen Gemälden, für das londoner Bild, ein Prachtwerk in der hellen heiteren Färbung und der Lieblichkeit der Gestalten, den Namen des Lorenzo di Credi in Vorschlag gebracht. Die Ausführung des Bildes im Besitz der Erben des Herrn Al. Castellani in Rom, dessen Wirkung durch eine ganz ausnahms-

---

[1]) Dieselbe ist mit einem Stift eingerissen, wie sich auch in dem berliner Bilde noch erkennen lässt. Das ähnliche, wohl von der Freskomalerei abgeleitete Verfahren lässt sich auch bei Melozzo und andern gleichzeitigen Meistern beobachten.

weise tadellose Erhaltung noch gehoben wird, zeigt entschieden eine andere Hand. Die Färbung ist hier tiefer, leuchtender und namentlich in den Stoffen brillanter; auch scheint mir das Bild in Tempera untermalt und in Ölfarben vollendet zu sein. Aber die Auffassung der Formen und der Landschaft scheint einen Künstler von umbrischer Herkunft zu verraten, der unter unmittelbarer Aufsicht Verrocchios gearbeitet haben muss; wie ich glaube, ist dies Fiorenzo di Lorenzo. Dafür spricht auch der Umstand, dass verschiedene minderwertige Wiederholungen oder Kopien dieses Bildes (meist von geringem Umfange), von denen sich eine im Besitz des Marchese Patrizzi in Rom befindet, zweifellos von der Hand eines Umbriers herrühren. Auch das berliner Bild erinnert in Färbung und Zeichnung an die Jugendwerke des Fiorenzo.

In gleicher Weise abweichend von der Eigenart des Meisters und mit ähnlichen umbrischen Anklängen erscheint das Madonnenbild der Galerie zu Urbino, das ganz ausnahmsweise auf Leinwand gemalt ist, während die Bilder bei Baron Staal und Mr. Jarwes[1]) (letzteres von besonderem Interesse durch das felsige Gestade der Ferne) einen Künstler unter dem Einflusse des Fra Filippo zeigen. Am altertümlichsten und fremdartigsten erscheint, soweit ich es nach der Photographie beurteilen kann, da der Eindruck des Bildes selbst leider meiner Erinnerung entschwunden ist, die Madonna, welche die verstorbene Grossfürstin Marie von Russland in Quarto besass.

Das grosse Altarbild im Louvre (No. 347), ganz in Tempera gemalt, ist in der Ausführung den zuletzt genannten Gemälden keineswegs überlegen, sodass wir an eine Beteiligung des Meisters selbst an der Ausführung kaum denken dürfen. Dass aber der Entwurf des Bildes auf Verrocchio zurückgeht, beweist die Übereinstimmung oder zum mindestens die Verwandtschaft des Bildes in allen Teilen und Einzelheiten mit den oben genannten Gemälden und Skulpturen: die Gestalten von der Madonna bis zu den schönen jugendlichen Engeln und den Cherubim, die Färbung und die Stoffe mit ihrem orientalischen Inschriftssaum; dafür spricht auch der Umstand, dass die heil. Maria von Ägypten, die zur Linken kniet, von Verrocchios Schüler, Lorenzo di Credi, in seinem schönen Bilde der berliner Galerie (No. 103) fast genau

[1]) Wo sich dasselbe jetzt befindet, ist mir nicht bekannt, da Mr. Jarwes seine Gemälde vor einigen Jahren verkauft hat.

kopiert worden ist und, wie bereits erwähnt, wahrscheinlich auf ein Original zurückgeht, dessen eigenhändiges Modell sich in der berliner Sammlung befindet. Als die umfangreichste unter allen malerischen Kompositionen Verrocchios verdient dieses Gemälde des Louvre, wenn es auch infolge seiner mehr handwerksmässigen Ausführung nicht von der künstlerischen Vollendung der wenigen eigenhändigen Werke des Meisters ist, doch nach seiner Erfindung und Anordnung besondere Beachtung. Die Regelsmässigkeit des Aufbaues erhöht die Feierlichkeit der Darstellung; und doch bildet die Anordnung im Einzelnen bei näherer Betrachtung mannigfache Feinheiten und reizvolle Bezüge in der Zusammenordnung der einzelnen Gestalten und in der Ausfüllung des Raumes. Die zurückgeschlagenen hermelingefütterten Vorhänge finden sich fast genau so auf den Madonnenbildern der National Gallery und bei Herrn Castellani angebracht; der allgemeine Aufbau des Bildes erinnert aber in auffallendster Weise an den Aufbau des Kenotaphs des Kardinals Forteguerri. Trotzdem sind beide Kompositionen durchaus originell zu nennen, da die eigentümliche Bestimmung in beiden Werken voll zur Geltung kommt, und jedes in seiner Art eine eigenartige grosse und neue Leistung genannt zu werden verdient.[1])

Wie der Kreis von Madonnenbildern, so wird auch eine Reihe von Gemälden, welche sämtlich den Tobias auf der Reise darstellen, herkömmlich den Pollajuoli zugeschrieben, während wir wenigstens zwei derselben auf Verrocchio zurückführen müssen. Da diese nun gerade die hervorragendsten darunter sind, so werden wir gewiss nicht fehl gehen, wenn wir Verrocchio die Priorität der Erfindung zuschreiben und die Entstehung der übrigen Bilder des gleichen Gegenstandes auf den Erfolg jener Arbeiten Verrocchios zurückführen; mehrere jener Bilder sind sogar unverkennbare Nachahmungen derselben. Das grössere der beiden Gemälde, die wir für eigenhändige Werke des Verrocchio ansehen, „der junge Tobias von den drei Erzengeln zu seinen Eltern zurückgeleitet" in der Akademie zu Florenz (V. 24), vermutungsweise dem Sandro Botticelli zugeschrieben, ist eines der feierlichsten Altarbilder und zugleich eines der hervorragendsten

---

[1]) Hier erwähne ich diese Altartafel nur in Bezug auf ihre Komposition, weil ich diese dem Verrocchio zuschreiben zu müssen glaube; auf den Künstler, der das Bild ausgeführt hat, werde ich später noch näher eingehen (vergl. S. 143 ff.).

Werke des Quattrocento überhaupt. Das Verdienst, es dem Verrocchio zuerst und mit aller Bestimmtheit wieder zugeschrieben zu haben, gebührt Herrn Dr. A. Bayersdorffer; ihm möge daher eine eingehendere Würdigung dieses köstlichen Gemäldes vorbehalten bleiben. Für unseren Zweck muss es genügen, die zwingenden Gründe, dasselbe für ein Werk des Verrocchio zu erklären, hervorzuheben und es unter die übrigen Werke des Meisters einzureihen.

In feierlichem Zuge schreiten die drei Engel, jugendlich schöne Gestalten von erhabenem Ernst, neben einander her. Gabriel, in der Rechten die Büchse, welche die Fischgallen enthält, blickt zum jungen Tobias nieder, den er an der Linken führt. Zu den Seiten die beiden andern Engel. Michael, in voller Rüstung, gleicht der Davidstatue in Bargello so sehr, dass man beide, trotz des höheren Alters des Erzengels und der verschiedenen Situation, wohl auf dasselbe Modell zurückführen darf. Der Engel Gabriel zur Linken des Tobias, jugendlicher als die anderen beiden, gleicht ganz dem Engel auf der Taufe Christi, der von Verrocchios Hand herrührt; wie auch zwei der Engel auf dem oben genannten Altarbilde des Louvre auf denselben Typus zurückgehen. Die Gewandung entspricht durchaus derjenigen, welche wir in allen vorbesprochenen Gemälden angetroffen haben: die Mäntel aus doppeltem Stoffe und mit dunklem Futter und den Säumen von arabischen Inschriften, die bunten Binden (anscheinend orientalische Shwals), die Agraffen aus Perlen, der Wechsel schwerer Stoffe mit rundlichem Faltenwurf und leichter Wollenstoffe mit zahlreichen kleinen Langfalten. Auch die Landschaft zeigt den gleichen Charakter wie in den Hintergründen jener Madonnenbilder und wie auf der Taufe Christi, soweit sie in der letzteren nicht von Leonardo übermalt worden ist: vorn ein steiniger Weg mit einzelnen Blumen und Grasbüscheln; nach der Ferne der Niederblick in ein Thal, das niedrige Berge einfassen und vereinzelte Baumgruppen beleben. Die Sicherheit der Perspektive, das liebevolle und verständnisreiche Eingehen auf die Natur bis auf die Kräuter und Blumen im steinigen Boden — das Vorbild für Leonardos blumenbestreuten Felsenboden in seiner Vierge aux Rochers (besonders in der älteren Redaktion derselben in der National Gallery zu London) —, die Liebe und Meisterschaft der Durchführung in Temperafarben, welche mit der Erfindung und Zeichnung auf gleicher Höhe steht, lassen kaum Zweifel aufkommen, dass Verrocchio dieses

Gemälde selbst ausgeführt habe. Nach dem Umstande, dass es ganz in Tempera gemalt ist, und nach der grossen Sorgfalt, welche auf die Ausführung gelegt ist, dürfen wir es wohl in die frühere Zeit des Meisters setzen. Dafür spricht auch der Umstand, dass der Rossi-Altar in der berliner Galerie, welcher, wie wir gleich sehen werden, von einem Schüler des Verrocchio herrührt und in den Figuren des Tobias mit dem Engel von diesem Bilde seines Lehrers abhängig erscheint, bereits vom Jahre 1475 datirt.

Die beiden andern Gemälde der gleichen Darstellung und etwa von gleichem Umfange, das eine in der Pinakothek zu München (früher dem Verrocchio selbst zugeschrieben), das zweite in der Galerie zu Turin (No. 94, wo es Sandro benannt ist), stimmen so sehr mit der Komposition von Verrocchios Bilde in der Akademie überein und stehen andererseits doch so tief unter diesem Werke, dass sie nur als Nachahmungen desselben bezeichnet werden dürfen. Da sie aber beide deutlich auf zwei hervorragende florentiner Meister vom Ende des Quattrocento zurückgehen: das turiner Bild auf Sandro und das münchener Bild auf Piero di Cosimo, so ist dies ein interessanter Beweis, welches Aufsehen seiner Zeit Verrocchios Schöpfung gemacht haben muss, wenn auch jene beiden Gemälde nach ihrer schwachen Ausführung nur der Werkstatt der genannten Meister zugeschrieben werden können.

Gewissermassen als eine genreartige Reproduktion der Mittelgruppe jenes feierlichen Altarbildes Verrocchios für die Galerie irgend eines vornehmen Kunstfreundes von Florenz lässt sich die kleine Darstellung der Tobiassage bezeichnen, welche die National Gallery in London besitzt (No. 781, 1867 aus der Sammlung des Grafen Galli-Tassi zu Florenz erworben). Dieser Umbildung in eine mehr sittenbildliche Darstellung entspricht die frische, fröhliche Stimmung, welche die beiden jugendlichen Gestalten belebt und die selbst über die helle Landschaft ausgegossen ist; dieselbe erhält ihren malerischen Ausdruck in der lichten glänzenden Farbe. Der Erzengel Raphael steht in Gestalt, Tracht und Bewegung dem Engel Gabriel im grossen Bilde ganz nahe; der junge Tobias ist hier besser gelungen als dort, namentlich in der Zeichnung des Kopfes. Auch hier die gleichen Kostüme bis zu den bunten Binden und den orientalischen Inschriftssäumen, die ganz verwandte Farbengebung und die ähnliche Flusslandschaft in der Ferne, in welcher eine befestigte

Brücke in ganz ähnlicher Weise angebracht ist wie auf verschiedenen Gemälden von Lorenzo di Credi.[1]) In dem treuen Gefährten der beiden Wanderer, dem weissen bologneser Hündchen, lernen wir wohl einen Hausgenossen des Verrocchio kennen, da er auch auf dem grossen Bilde angebracht ist.

Dies londoner Bild ist gleichfalls, wie das Altarbild der Akademie, ganz in Tempera ausgeführt und zwar so ausserordentlich leicht und geistreich, dass ich dasselbe danach nur für eine eigenhändige Arbeit des Verrocchio zu halten vermag, welche jedenfalls erst nach dem Akademiebilde entstanden ist. Die Zeichnung der Uffizien, welche (wie bereits oben bemerkt) auf ihrer Rückseite Studien zu der sitzenden Madonna der berliner Galerie enthält, zeigt auf der Vorderseite das Studium zum Kopf des Engels im londoner Bilde. Derselbe stimmt fast genau mit dem Kopf des Engels rechts auf Verrocchios Taufe Christi; nur sind hier die Augen aufgeschlagen. Eine zweite Studie, und zwar eine Gewandstudie zu demselben Engel zeigt die Vorderseite eines der Skizzenbuchblätter beim Duc d'Aumale.

Einige charakteristische Eigenheiten, welche diesen beiden Engelsgestalten gemeinsam sind, führen mich auf ein paar neue Züge in der Eigenart des Künstlers: die Art, wie mit grosser Anmut beim Vorwärtsschreiten die Füsse gesetzt sind, kommt in den verschiedenartigen Werken Verrocchios besonders häufig vor, ebenso wie die zierliche Bewegung, mit welcher die eine Hand das herabfallende Stück des Mantels leicht emporhebt. Man vergleiche mit diesen beiden Tobiasbildern das Relief mit dem Tode der Francesca Tornabuoni im Bargello, das Altarbild aus S. Domenico alle monache, die Madonnendarstellungen, welche die ähnliche Bewegung des Kindes aufweisen, und zahlreiche Studien der Skizzenblätter. Die Bewegung der Finger in dem londoner Tobiasbilde, das darin ganz mit dem berliner Bilde der stehenden Madonna übereinstimmt, ist geradezu geziert und zugleich einförmig dadurch, dass die linke Hand des Engels einfach bei dem Tobias wiederholt ist, vielleicht weil sie dem Künstler ganz besonders wohlgefiel.

---

[1]) In dem reizvollen, wohl der früheren Zeit des Meisters angehörigen Madonnenbilde Credis in der National Gallery (No. 593) erscheint in der Ferne ganz klein, als Staffage der Landschaft, der Engel mit Tobias, frei nach dem oben beschriebenen Bilde Verrocchios kopiert.

Eine freie Reproduktion des londoner Tobiasbildes, noch aus der Zeit und vielleicht aus der Werkstatt Verrocchios, befindet sich in der wertvollen Gemäldesammlung des Herrn Senators Morelli zu Mailand. Auch in diese, neben dem Originale nüchterne Nachbildung ist noch ein Teil des Reizes aus seinem Vorbilde mit übergegangen. Der glückliche Besitzer dieses Bildes hält dasselbe freilich, wie auch das londoner Bild, für eine Arbeit des Piero Pollajuolo oder seines Ateliers (vergl. Lermolieff „Deutsche Galerien" S. 391 ff.) und stellt es sogar schon mit den durch Vasari als ein Werk des Pollajuolo bezeugtem Gemälde des gleichen Gegenstandes in der Galerie zu Turin (No. 97) zusammen. Nun, diese Zusammenstellung mit Hilfe der gut gelungenen Photographien der Bilder kann auch ich nur anempfehlen, hoffe aber, dass der Beschauer mit mir gerade zu dem entgegengesetzten Schlusse wie Herr Morelli kommen wird. Charakteristischer kann die Eigenart von zwei Meistern, die allerdings als Zeitgenossen innerhalb der florentiner Schule eine gleiche Richtung verfolgen, nicht zum Ausdrucke kommen als in diesen beiden Bildern, gerade weil sie das gleiche Motiv in ganz ähnlicher Weise behandeln. Gegenüber den genügend bezeichneten Merkmalen Verrocchios, die sich auch im londoner Tobiasbild aufs deutlichste aussprechen, zeigt das Tobiasbild der turiner Galerie die überschlanken Gestalten, die übertrieben kleinen Köpfe, die unsichere Haltung der Figuren, die ungelenken Bewegungen, die spitzen vorspringenden Kniee, den schief und steif auf dem Halse aufsitzenden Kopf mit seinen chinesisch geschlitzten Augen, den trübselig gezogenen Mundwinkeln und dem perrückenartig aufliegenden struppigen Haar; im Kostüm die wenig geschmackvollen Langfalten und die tief gestimmten Sammet- und Brokatstoffe; in der Landschaft ein Motiv aus dem mittleren Arnothal mit seinen reichen Einzelheiten; endlich die charakteristischen Farben, die durch den Beisatz von Sanderakfirnis ihre Tiefe und Leuchtkraft, aber auch ihre Zähigkeit erhielten: alles das sind Eigentümlichkeiten, die wie gesagt alle Gemälde der Piero Pollajuolo (und mehr oder weniger auch die Arbeiten des Antonio) aufweisen, in entschiedenem Gegensatze gegen alle hier dem Verrocchio zugeschriebenen Gemälde, und so auch gegen die beiden Tobiasbilder in der Akademie zu Florenz und in London. Selbst die mit geschmackloser Treue nachgebildeten Gänseflügel des Erzengels im Bilde des Pollajuolo sind bezeichnend für dessen Richtung gegenüber den mehr ideal gestalteten Flügeln

auf den Verrocchioschen Tobiasbildern, denen die Flügelbildungen auf seinen beglaubigten plastischen Werken entsprechen.

Wenn Herr Morelli an der genannten Stelle die gleiche Haltung der Finger auf beiden Bildern[1]) für den gleichen Ursprung derselben anführt, so kann ich diese von ihm angenommene Gleichheit keineswegs zugeben. Das Streben nach einer gewissen Zierlichkeit und Eleganz haben die Pollajuoli allerdings mit Verrocchio gemeinsam: es äussert sich bei ihnen aber, namentlich beim Piero in einer mehr steifen, einförmigen Geziertheit, während Verrocchio sich gerade durch die köstliche Gelenkigkeit der Glieder bei grosser Mannigfaltigkeit der Motive auszeichnet. Der Vergleich dieser beiden Bilder liefert dafür den besten Beweis.

Verrocchio scheint noch ein anderes Mal mit Pollajuolo, aber dieses Mal wahrscheinlich mit Antonio Pollajuolo, als Maler für einen ganzen Cyklus gleicher Gegenstände in Konkurrenz getreten zu sein: für die Darstellungen der Arbeiten des Herkules. Während nämlich Vasari ausführlich drei Herkulesthaten von Antonio Pollajuolo (Gemälde auf Leinwand von 8 Braccie Höhe) im Mediceerpalast beschreibt, die der Künstler für Lorenzo Magnifico ausführte, erwähnt das Memoriale des Albertini drei Gemälde mit Thaten des Herkules von Verrocchio in der Sala del Consiglio des Palazzo Vecchio („tre quadri grandi di Hercole in tela del Verrocchio"). Weder die Gemälde des einen noch die des anderen Künstlers sind noch verhanden; und selbst über ihren Verbleib haben wir nicht die geringste Notiz. Von den Arbeiten Pollajuolos giebt uns aber nicht nur die treffliche kleine Bronzegruppe im Bargello einen Begriff, welche Herkules darstellt, wie er den Kakus in der Luft erdrückt; auch die beiden in einem Rahmen vereinigten Bildchen in den Uffizien (No. 1170), welche gleichfalls Herkules und Kakus, sowie Herkules im Kampfe mit der Hydra darstellen, haben wir wohl zweifellos als freie Wiederholungen jener grossen Bilder oder als Vorarbeiten für dieselben anzusehen. Für Verrocchios Gemälde giebt uns wieder nur sein Skizzenbuch einen, wenn auch nur geringfügigen Anhalt: auf der Rückseite eines von His de la Salle dem Louvre geschenkten Blattes (No. 111) findet sich nämlich eine erste Idee zum Kampfe

---

[1]) P. Pollajuolo hat sich hier übrigens ebenso, wie Verrocchio in seinem londoner Bilde, die Wiederholung der beiden linken Hände erlaubt.

des Herkules mit der Hydra. Die Komposition stimmt fast genau mit der des Pollajuolo in den Uffizien überein. Gingen beide vielleicht auf Ein gemeinsames Vorbild, auf ein antikes Relief oder eine antike Gruppe zurück? Oder hat einer der Künstler die Erfindung des anderen benutzt? Dann würde die Entscheidung der Frage, welchem von Beiden die Ehre der Erfindung gebühre, mit der Frage zusammenfallen, wann der eine und wann der andere dieser Cyklen entstand. Zur Beantwortung dieser Frage fehlt uns bisher jeder Anhalt.

Unter den Gemälden unserer Galerie befinden sich zwei kleine Bilder des gleichen Gegenstandes und von fast gleicher Grösse, welche 1842 von Friedrich Wilhelm IV. der Galerie als Werke des Piero di Cosimo und Filippo Lippi überwiesen wurden. Schon die Darstellung ist eine seltene: die Knaben Christus und Johannes, im Alter von etwa zehn und zwölf Jahren, begrüssen sich inmitten einer Landschaft, in welcher weiter zurück Maria und Joseph heranschreiten. Auch die Bestimmung der Künstler dieser beiden Bilder bietet Schwierigkeiten. Dass jenes ursprünglich als Filippo Lippi bezeichnete Bildchen diesem Meister nicht selbst zugeschrieben werden kann, bedarf nach der Kenntnis seiner beglaubigten Werke, wie wir sie jetzt besitzen, keines Beweises. Wohl aber zeigt es die Hand eines späteren und geringeren, wenn auch sehr ansprechenden Künstlers, der sich an Bildern des Filippo, wie die Anbetung des Kindes in der berliner Galerie, begeistert und demselben das heimliche Dunkel des Waldes, die helle blonde Färbung des Fleisches abgelauscht hat. Die Bezeichnung des zweiten Bildes, das wohl schwerlich ein Gegenstück war (für ein solches würde man kaum den gleichen Gegenstand gewählt haben), als ein Werk des Piero di Cosimo, ist bisher nicht angefochten worden, wohl weil man dem wunderlichen und geschickten Dilettanten auch eine gelegentliche Leistung dieser Art zutraute. Allein von Pieros phantastischer Auffassung, von seiner eigentümlichen Behandlung der Ölmalerei mit den klaren braunen Schatten ist hier nichts zu entdecken: der Vergleich mit den beiden zweifellosen und sehr charakteristischen Gemälden des Piero, die in demselben Raume mit diesem Bildchen hängen, wird den Beschauer leicht davon überzeugen. Hingegen trägt das Bild die charakteristischen Merkmale des Verrocchio: die Haltung und Bewegung der Figuren, ihre Bildung (namentlich die Köpfe der Knaben, die linke Hand des Christus u. s. f.), die Gewandung, die Landschaft mit ihren Felsenbildungen und ihrem

Baumwuchs, endlich die helle Färbung, die auf Tempera-Untermalung und Übermalung in Ölfarben deutet. Das Bildchen war wohl für eine Predella bestimmt. Sollte es im Zusammenhange mit Verrocchios Altarbilde der Taufe Christi entstanden sein? eine Hypothese, welche der Gegenstand nahelegt. Gegen die eigenhändige Ausführung des Bildes durch den Meister sprechen verschiedene Punkte: nicht nur ein Mangel an Grösse in der Behandlung, sondern auch die Leichtigkeit in der Handhabung der Ölfarbe, die abweichende Bildung des Laubwerkes u. a. m.

Ein anderes Bild unserer Galerie, das sich noch mit grösserer Bestimmtheit der Werkstatt oder einem Schüler des Verrocchio zuschreiben lässt, das Bildnis eines jungen Mädchens (No. 80, früher Francesco Granacci benannt), kann uns wenigstens einen Begriff von der Portätbehandlung Verrocchios geben, für welche seine plastischen Bilderwerke, wie wir sahen, einige hervorragende Beispiele bieten, während sich als Gemälde kein Bildnis nachweisen liesse oder ihm meines Wissens auch nur zugeschrieben würde. Von Zeichnungen berichtet uns zwar Vasari; die „testa d'una donna, finissima quanto si possa, dipinta in carta" im Libro des Don Vincenzo Borghini war wohl eigentliches Bildnis, während wir die Zeichnungen in Vasaris eigener Sammlung („alcune teste di femina con bell'arie ed acconciature di cappelli, quali, per la sua bellezza, Lionardo da Vinci sempre imitò") wohl nach Analogie jener ähnlichen erhaltenen Zeichnungen Leonardos mehr für Phantasieköpfe zu halten berechtigt sind.

In dem berliner Bildnis ist die Helligkeit der Färbung in Verbindung mit der feinen Harmonie des Tons ein Kennzeichen der Gemälde Verrocchios und seiner Werkstattsgenossen, durch welches dieselben unter allen florentiner Bildern der letzten Jahrzehnte des Quattrocento sofort ins Auge fallen. Die Haartracht ist die gleiche, wie wir sie in den Büsten von Verrocchios Hand kennen lernten; Auffassung von Form und Zeichnung sowie die Färbung weisen gleichfalls auf Verrocchios Werkstatt. Die Landschaft im Grunde zeigt die eigentümliche Felsenbildung und die breite Thalfläche mit einzelnen spitzen Türmen in ganz ähnlicher Weise, wie sie in den Gemälden Verrocchios wiederkehren. Um an eine eigenhändige Arbeit Verrocchios zu denken, scheinen jedoch Auffassung wie Behandlung zu einfach, Bewegung und Anordnung nicht gewählt genug. Das Bild ist im wesentlichen noch in Tempera ausgeführt; doch deutet die Tiefe und Durchsichtigkeit der Färbung einzelner Details, wie der Korallen-

9*

p. 250

kette und des grünen Mieders, auf die Ausführung oder Vollendung dieser Teile durch Öllasuren.[1])

Das Skizzenbuch zeigt uns eine Reihe von Entwürfen zu grösseren Kompositionen, bei denen uns aber jede Nachricht darüber abgeht, ob sie wirklich ausgeführt wurden: so verschiedene Entwürfe und Studien für eine Auferstehung, für eine Stäupung Christi, für ein Martyrium des hl. Sebastian (auch hier sehen wir also den Meister wieder mit dem gleichen Gegenstande beschäftigt wie Piero Pollajuolo), für eine Anbetung des Kindes u.s.f. Ein Gemälde des letztgenannten Gegenstandes soll sich nach der Mitteilung von Charles Fairfax Murray in der städtischen Galerie zu Sheffield befinden. Es zeigt etwa halblebensgrosse Figuren und ist nach dem Urteil dieses feinen Kenners der alttoskanischen Malerei in der breiten, geistvollen Art und der hellen leuchtenden Färbung des kleinen londoner Tobiasbildes ausgeführt.

Zum Schluss sei es mir gestattet, noch einige allgemeinere Gesichtspunkte herauszuheben und einen kurzen Blick auf Verrocchios Bedeutung im allgemeinen zu werfen.

Ein sehr bedeutsames Moment bei der Beurteilung des Verrocchio, sowohl zur Kritik und Schätzung seiner Werke wie zur Würdigung seiner Stellung innerhalb der italienischen Kunst liegt in der Erkenntnis der Bedeutung von Verrocchios Werkstatt. Verrocchio war einer der gesuchtesten Goldschmiede seiner Zeit, der hervorragendste Bronzegiesser und Bildner in allen Gattungen und Stoffen, bis herab zu den bemalten Stuckbüsten, die er nach Abdrücken über das Gesicht von Verstorbenen anfertigte; er war zugleich Maler und einer der geschätztesten Lehrer in der Unterweisung jeder Gattung der bildenden Künste. Infolge dessen versammelte er um sich eine grosse Reihe von Werkleuten wie von Schülern, die er nicht nur unterrichtete, sondern die auch bei der Ausführung seiner Aufträge thätig waren; er nahm dieselben daher zum Teil als eigentliche Gehilfen an, nachdem sie herangewachsen waren. Wirkt schon dieser Umstand erschwerend für die sichere Bestimmung der eigenhändigen Arbeiten, so muss uns die Thatsache, dass grade

[1]) Auf dem Bilde findet sich die Aufschrift: NOLI ME TANGERE. Auf der Rückseite ist ein, leider ausgekratztes Wappen angebracht und um dasselbe die Umschrift: FV CHE IDIO VOLLE. — SARA CHE IDIO VORRA. — TIMORE DINFAMIA E SOLO DISIO DONORE. — PIANSI GIA QVELLO CHIO VOLLI POI CHIO LEBBI.

die bedeutendsten unter diesen Schülern, dass Lorenzo di Credi bis zum Tode des Meisters, dass Leonardo noch sechs Jahre nach seiner Aufnahme als Meister in die Künstlergenossenschaft der Werkstatt des Verrocchio angehörten, auch bei den hervorragenderen Arbeiten, welche den Charakter Verrocchios tragen, in der Bestimmung des Anteils, welchen der Meister und die Schüler daran haben, doppelt vorsichtig machen. Auf der anderen Seite macht aber auch diese Zahl seiner Schüler und ihre Beschäftigung in den verschiedensten Zweigen der Kunst den Einfluss begreiflich, welchen der Meister dadurch auf die Entwickelung der florentiner Kunst und über dieselbe hinaus ausüben musste.

Festhalten müssen wir sodann für die Beurteilung des Künstlers, dass sowohl alle Nachrichten wie die hinterlassenen Werke ihn in erster Reihe als Bildhauer bezeugen und zwar als Bronzebildner. Seine berühmtesten und unbestrittenen Arbeiten, jedes ein Meisterwerk in seiner Art, sind seine Bronzedenkmäler: das Mediceergrabmal, der David, der Knabe mit dem Delphin, die Thomasgruppe und der Colleoni. Die Zeit, welche er auf diesen Arbeiten zubringen musste, vor allem aber die hohe Vollendung derselben lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass sie vom Entwurf bis zur Ciselierung eigenhändige Werke Verrocchios sind — soweit dies überhaupt bei Gusswerken und zumal bei solchen von so grossem Umfange der Fall sein kann. In gleicher Weise alle die Aufträge, die seiner Bildhauer- und Goldschmiedewerkstatt wie seinem Maleratelier zu Teil wurden, eigenhändig auszuführen, dazu war der gewissenhafte und, wie es scheint, langsam arbeitende Künstler nicht im stande, zumal der Zeitraum, aus welchem uns Werke von ihm bezeugt sind, nicht einmal zwei Jahrzehnte umfasst. Bei der Ausführung musste er den zahlreichen Schülern und Gehilfen einen mehr oder weniger bedeutenden Anteil überlassen. Die Bildwerke in Thon werden an und für sich, sobald sie den Stempel der Meisterschaft tragen, noch den meisten Anspruch auf Eigenhändigkeit machen können, insofern dem Verrocchio als Bronzebildner ja das Modellieren in Wachs oder Thon besonders geläufig war und der Künstler auch in solchen Fällen, wo er nicht selbst sich an der Arbeit beteiligen konnte, doch meist ein Modell dafür anfertigte. Dass er dagegen schon als Goldschmied, obgleich in dieser Technik zuerst unterwiesen, doch sich im wesentlichen auf die Anfertigung der Modelle und die Überwachung der Arbeit beschränkte, dafür spricht — wie bereits erwähnt — der

Umstand, dass zu der einzigen noch bekannten Goldschmiedearbeit, zugleich seinem gepriesensten Werke dieser Art, dem Relief am Dossale des Doms, zwei der Figuren in völlig übereinstimmenden Modellen von gleicher Grösse noch vorhanden sind. Ähnliches gilt auch wohl für die Marmorbildwerke. Das Arbeiten in Marmor war den eigentlichen Bronzebildern überhaupt wohl wenig sympathisch (von Ghiberti und Antonio Pollajuolo ist uns kein einziges Marmorbildwerk bezeugt); es musste ihnen aber auch wenig handgerecht sein. Bei Verrocchio verrät sich dies selbst in denjenigen Marmorwerken, die wir nach ihrer Meisterschaft für ganz eigenhändig halten müssen, wie namentlich die weibliche Büste im Bargello. Es fehlt denselben jene Weichheit und Durchsichtigkeit des Marmors, jener eigentümliche Eindruck des Körperlichen, welchen ein Desiderio oder Rossellino über seine Marmorgestalten zu verbreiten versteht; der Bronzebildner verrät sich im Streben nach grossen Flächen, nach kräftiger Wirkung von Licht und Schatten, nach höchster Vollendung durch die Politur.

Wie in den Gemälden des Meisters sich in gleicher Weise der Bronzebildner verrät, zeigt die Modellierung und Behandlung in dem einzigen sicher bezeugten Bilde, der Taufe Christi, zeigt namentlich aber auch ein zweites ganz eigenhändiges Gemälde, die Madonna mit dem Kinde auf dem Schosse in der berliner Gallerie. Dass diese Bilder beide unvollendet geblieben sind, sowie dass sich in ihnen noch eine gewisse Mühseligkeit der Arbeit geltend macht, kommt aber nicht allein auf Rechnung des Bildhauers: mehr noch scheint der Umstand dazu beigetragen zu haben, dass Verrocchio hier auch in der Technik nach Neuem strebte, indem er die Bilder in Tempera untermalte, um sie mit Firniss oder Oelfarbe zu vollenden. Wenigstens sind die beiden Tobiasbilder in Florenz und London, die ich nach ihrer Eigenart und Meisterschaft für ganz eigenhändige Werke des Künstlers ansprechen zu müssen glaubte, nicht nur ganz vollendet: sie sind auch — namentlich das kleinere Bild in London — in der einfachen Temperatechnik mit Leichtigkeit, stellenweise selbst mit Bravour ausgeführt. Die hervorragenden Maler, welche Verrocchio unter seinen Schülern heranzog, fesselte derselbe, wie wir sahen, zum Teil auf lange Zeit an seine Werkstatt, ohne Zweifel, um den mancherlei Aufträgen auf Gemälde dadurch nachkommen zu können, dass er ihnen die Ausführung derselben teilweise oder ganz anvertraute. Es ist daher zweifelhaft, ob es

jemals gelingen wird, einen völlig klaren Einblick in die Thätigkeit dieser Werkstatt zu gewinnen, in welcher unter anderen auch Leonardo jahrelang mitbeschäftigt war.

Ganz kurz sei hier auch das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio berührt. Die Flüchtigkeit dieser Zeichnungen, die unmalerische Behandlungsweise und die verfehlten Proportionen in vielen derselben werden auf den ersten Blick wohl bei manchem Beschauer Bedenken rege machen, ob wirklich der grosse Schöpfer des Colleoni und der Thomasgruppe der Verfertiger dieser Zeichnungen gewesen sein könne; um so mehr als die Sammlung der Uffizien einige geistreiche und liebevoll behandelte Zeichnungen in Kreide und Feder von ihm aufzuweisen hat, die jene Schwächen nicht haben. Allein diese Zweifel muss der Umstand widerlegen, dass sich zahlreiche Entwürfe und Studien zu beglaubigten Werken in jenem Skizzenbuche finden, die niemals genau mit den ausgeführten Werken übereinstimmen und daher unmöglich Kopien sein können, die sich vielmehr bei genauerer Vergleichung als flüchtige Niederschrift immer neuer Einfälle zu einzelnen wenigen Kompositionen darstellen. Auch diese Flüchtigkeit und der Mangel an feinerer Naturbeobachtung erklären sich zum Teil aus dem Umstande, dass nur ganz wenige dieser Zeichnungen sich als Studien nach der Natur darstellen, dass sie vielmehr, wie gesagt, rasche Notierungen gelegentlicher Einfälle des rastlos arbeitenden Künstlers sind, die zwischen geschriebenen Noten über Bestellungen, Forderungen, Aufträge u. a. einfache alltägliche Ereignisse der Werkstatt und des Hauses hingeworfen wurden.[1]) Diese flüchtige, unmalerische und zum Teil anscheinend unkünstlerische Art des Skizzierens ist aber auch eine Eigentümlichkeit der Bildhauer überhaupt, insbesondere im Quattrocento: man vergleiche in den Uffizien, im Louvre, in der Albertina, in der Sammlung von Beckerath (Berlin) die Zeichnungen eines Ghiberti, A. Rossellino, Desiderio, selbst die Skizzen des Antonio Pollajuolo, der doch in seinen anatomischen Studien schon dem Leonardo nahe kommt.

Mahnen uns diese verschiedenartigen Umstände zur Vorsicht bei der genaueren Bestimmung der Werke des Verrocchio, seiner

---

[1]) Dass gelegentlich auch einmal ein Schüler oder Gehilfe, etwa Lorenzo di Credi, eine Zeichnung in dem Skizzenbuch gemacht hätte, ist ja nicht ausgeschlossen, wenn ich auch für keine Zeichnung einen derselben mit Bestimmtheit namhaft machen kann.

Schüler und seiner Werkstatt, so können und müssen wir dieselben mit um so grösserer Bestimmtheit wenigstens dem Kreise des Verrocchio im allgemeinen zuweisen: für das Verständnis der Entwicklung der florentiner Kunst an der Schwelle ihrer höchsten Blüte fehlt uns sonst ein wesentliches Moment. Verrocchio hat nicht nur als Lehrer einen Einfluss und eine Bedeutung gehabt, wie kein anderer Florentiner seiner Zeit; auch in seiner Stellung als Künstler gebührt ihm der Platz, wenn nicht etwa neben Masaccio und Donatello, so doch jedenfalls unmittelbar hinter diesen grossen Neuerern. In seinen bekannten Bronzebildwerken hat er das Vollendetste geschaffen, was die neuere Kunst darin überhaupt aufzuweisen hat. Gegenüber der ihn umgebenden Kunst in Florenz, die ihrer heitern und unerschöpflichen Phantasie freies Spiel liess in der Schöpfung reizvoller Einzelgestalten oder reicher novellistischer Szenen, ohne tiefere Durchbildung oder Streben nach einheitlicher Komposition, geht Verrocchio in seinen plastischen Bildwerken wie in seinen Gemälden eben so sehr auf die naturalistische Durchbildung aller Einzelheiten aus, wie andererseits auf die Unterordnung desselben unter den Hauptgedanken der Komposition und auf künstlerische Abrundung. Er verschmäht daher die figurenreichen Darstellungen seiner Zeitgenossen und beschränkt seine Kompositionen auf einige wenige Figuren, auf deren Gruppierung, auf deren inneren wie äusseren Zusammenklang er seine ganze Sorgfalt verlegt. Zugleich erweitert und vertieft er das Darstellungsgebiet, indem er die gemütliche Seite so stark betont, wie es in der italienischen Kunst in dem Grade kaum wieder geschehen ist; seine Madonnenbilder und seine Darstellungen aus der Tobiassage, die er zuerst in die Kunst eingeführt zu haben scheint[1]), heimeln uns Nordländer in ganz

[1]) Eine dem grossen Tobiasbilde ganz verwandte Komposition eines „Unbekannten" in der Akademie zu Florenz (II. 33), sieht allerdings viel altertümlicher aus. Da sie aber offenbar von einem jener zurückgebliebenen Nachfolger eines Neri di Bicci herrührt, könnte sie deshalb doch wohl später entstanden sein als Verrocchios Gemälde. Zu den frühesten Darstellungen dieses Motivs gehört jedenfalls ein kleines Gemälde im Besitz von Herrn Geheimrat Schröder in Berlin, Tobias in Begleitung der drei Erzengel. Das Bild zeigt die charakteristischen Eigenschaften des Piero della Francesca; da es jedoch, wohl als Teil eines Predella, nur flüchtig behandelt und skizzenhaft komponiert ist, so bleibt es schwer zu entscheiden, ob die Ausführung auf Piero selbst oder auf einen der mit und unter ihm arbei-

eigener Weise wie sittenbildliche Schilderungen stillen Familienglückes an. Sein Streben nach dem Charakteristischen, sein hoher Schönheitssinn, seine Versuche in der Vervollkommung der malerischen Technik, seine Ausbildung der Landschaft als Hintergrund gehen aus demselben ernsten Streben hervor, das stets auf das Grosse das Auge gerichtet hat, aber, um dies zu erzielen, auch das Kleinste nicht ausser Acht lässt. Wenn erst sein Schüler Leonardo das völlig erreichte, was er angestrebt hatte, so war doch sein rastloses Ringen nach diesem Ziele die Leiter, auf welcher der grosse Schüler das Ziel erklomm.

---

tenden Künstler zurückzuführen ist. Da sich das Bild im Privatbesitz in Ferrara befand, liegt die Vermutung nahe, dass es dort während des Aufenthaltes von Piero entstand.

VII.

Schüler und Nachfolger Verrocchios.
Altartafel der Auferstehung Christi von Leonardo.

„Nec tibi, Lysippe, est Thuscus Verrocchius impar,
A quo, quidquid habent pictores, fonte biberunt.
Discipulos pene edocuit Verrocchius omnes,
Quorum nunc volitat Tyrrhena per oppida nomen."
Ugolino Verino.

Unter den Schülern Verrocchios[1]) finden sich einige der bedeutendsten Künstler Italiens, ja einer der grössten Geister der neueren Zeit überhaupt. Ich kann nicht daran denken, dieselben eingehender zu behandeln und den hervorragenden Einfluss, den Verrocchio noch über seine Werkstatt hinaus auf die Entwickelung der italienischen Kunst überhaupt gehabt hat, weiter zu verfolgen: nur die Beziehung der Schüler zu ihrem Lehrer, sowie namentlich die Frage, wie weit sich in den Schülern der Meister noch erkennen lässt, und inwiefern sich aus den Werken der Schüler noch Rückschlüsse auf Werke des Meisters machen lassen, soll

---

[1]) Die Bildhauer, welche als Schüler Verrocchios genannt werden, seien hier wenigstens dem Namen nach aufgeführt: es sind Nanni Grosso, Francesco di Simone, Agnolo di Polo, Rustici. Diese Schüler vermögen uns nach ihren (freilich spärlichen) erhaltenen Werken nur ein geringes Interesse abzugewinnen. Wenn sie so weit hinter ihrem Meister zurückbleiben, der doch gerade als Bildhauer sein Bestes leistete, so liegt das wesentlich in den Bedingungen und in der Entwickelung der Renaissanceskulptur gegen Ende des Quattrocento überhaupt. Auf die Werke des Francesco di Simone bin ich oben näher eingegangen (vergl. S. 99 ff.). Den Einfluss Verrocchios zeigt namentlich auch Andrea della Robbia.

uns hier näher beschäftigen. Eine grosse Altartafel, welche wir unter Leonardos Namen kürzlich wieder in die Galerie aufgenommen haben, wird Veranlassung geben, auf diesen grössten Schüler Verrocchios etwas ausführlicher einzugehen.

Zuvörderst müssen wir jedoch einen Blick nach rückwärts werfen: wo finden wir in Florenz vor Verrocchio ein verwandtes Streben oder verwandte Auffassung, und wen werden wir danach als seine Lehrer oder Vorbilder zu betrachten haben? Verrocchios Lehrmeister als Goldschmied war bekanntlich der florentiner Goldschmied Giuliano Verrocchi, ein uns jetzt gänzlich unbekannter Künstler, welchem der Jüngling ausser dem Goldschmiedehandwerk auch den Namen verdankte, unter dem er allgemein bekannt ist. Als Bildhauer gilt Donatello für Verrocchios Lehrmeister; und zwar auf Balduccis Autorität, der sich seinerseits auf zwei Manuskripte der Strozzischen Bibliothek beruft. Für den Einfluss Donatellos spricht allerdings auch der Umstand, dass der Künstler in den letzten Lebensjahren des Donatello in dessen unmittelbarer Nähe, in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz arbeitete: hier führte er um die Mitte der sechsiger Jahre die schmucklose Bronzeplatte auf Cosimos Grabe aus und arbeitete neben oder nach Donatello an dem Sakristeibrunnen, welcher dem Letzteren in Auftrag gegeben war.[1])

Wo aber hat Verrocchio das Malen gelernt? oder wer war darin sein Vorbild? Obgleich wir hier keinerlei Nachricht oder Tradition haben, können wir meines Erachtens mit grösserer Bestimmtheit, als wir allein aus dem Vergleich der Bildwerke des Verrocchio und Donatello auf ein Verhältnis von Schüler und Lehrer würden schliessen können, aus den Gemälden Verrocchios den Meister bestimmen, welcher ihm als Maler vorleuchtete: es ist dies Fra Filippo Lippi. Am auffallendsten ist die Verwandtschaft zwischen beiden Künstlern in ihren Madonnenbildern. Fra Filippos spätere Werke dieser Art zeigen uns nicht nur in der Erfindung die gleichen Motive, die wir bei Verrocchio kennen lernten: Maria als Halbfigur, das Kind stehend vor der Mutter oder auf dem Schosse derselben, oder von einem Engel unterstützt; auch in den Einzelheiten erweisen sie sich nach verschiedenster Richtung hin als die Vorbilder jener Gemälde. So in der felsigen

[1]) Nach Albertinis Angabe im Memoriale war Antonio Rossellino der Verfertiger dieses Sakristeibrunnens. Der Charakter des Aufbaus spricht jedoch mehr für Verrocchio; vielleicht dass A. Rossellino die Ausführung nach dem Entwurfe von Verrocchio machte.

p. 251

p. 252

Hauptgestalten, ihr ist auch die Gruppe der Engel zur Linken, welcher ungeschickter Weise eine gleiche Gruppe rechts hinzugefügt ist, mit wenigen Veränderungen entlehnt; freilich nicht ohne Einbusse des Charakters, der hier ins Weiche, Unbestimmte abgeschwächt erscheint. Wie Ghirlandajo diese Eindrücke allmählig zu seiner Eigenart verarbeitet, zeigt namentlich das schöne Altarbild in den Uffizien (Nr. 1297), ein viel bewundertes Hauptwerk des Meisters. Man vergleiche nur die Engel Michael und Raphael mit Verrocchios David und seinem Engel Gabriel im grossen Tobiasbilde. Ebenso deutlich spricht der Einfluss Verrocchios aus zwei schönen Madonnenbildern Ghirlandajos im Privatbesitz zu London, bei Mr. George Salting und bei Lady Eastlake.

Eine grosse Altartafel der berliner Galerie, deren Beziehung zu der Werkstatt des Verrocchio sofort in die Augen fällt, bietet den Anhalt, einen leider noch anonymen Künstler kennen zu lernen, der schon als der früheste Nachfolger Verrocchios ein über seine künstlerische Bedeutung hinausgehendes Interesse erweckt; dasselbe steigert sich noch dadurch, dass wir diesen Künstler in einer ganzen Reihe meist umfangreicher Altarbilder in verschiedenen Galerien nachzuweisen im stande sind. Jenes Gemälde der berliner Galerie, ein gekreuzigter Christus zwischen Heiligen (vergl. die nebenstehende Abbildung), wurde mit der Sammlung Solly erworben. Bei Eröffnung der Galerie war es mit unter den aufgestellten Bildern; damals führte es im Katalog (III. No. 104) den Namen eines Lorenzo d'Ugolino de' Rossi. Diese Bezeichnung, welche den Namen eines sonst völlig unbekannten Künstlers in die Kunstgeschichte einführte, beruht auf der irrtümlichen Deutung der Inschrift auf der Tafel: QVESSTA TAVOLA SE FATTA FARE P(ER) LORENTIO DVGOLINO DE ROSSI. LA QVALE A FACTTA FARE BELTRAME DI STOLDO DE ROSSI. 1475. Das heisst offenbar nicht, Lorenzo d'Ugolino de' Rossi habe die Tafel gemalt, sondern vielmehr dass sie zur *Erinnerung* an diesen Lorenzo von dessen Verwandten Beltrame di Stoldo de' Rossi gestiftet wurde. Aus dem Namsn des Stifters lässt sich über den Ort der Entstehung des Bildes nur schwer ein zuverlässiger Schluss ziehen, da namentlich in Mittelitalien dieser Name ausserordentlich häufig vorkommt. Eine Familie Rossi finden wir allerdings auch in Florenz, zu deren hervorragendsten Mitgliedern ein Podestà von Reggio

Namens Stoldo de' Rossi gehörte. Mit weit grösserer Bestimmtheit spricht die Malerei in allen Teilen die florentiner Sprache. Dies zeigt schon die nachstehende Hochätzung, auf welche ich für die Komposition verweise. Nach der Färbung, wie nach gewissen Motiven der massigen Gewandung würde man das Bild früher



dem Cosimo Rosselli oder wenigstens seiner Richtung zugeschrieben haben; wenn es mir in den vorstehenden Zeilen gelungen ist, dem Andrea del Verrocchio wieder eine bestimmte, scharf ausgesprochene Form in der Kunstgeschichte zu geben, so wird wohl Niemand mehr den bestimmenden Einfluss dieses Künstlers in der Altartafel der Familie Rossi verkennen. Schon gegenständlich erinnert der Erzengel Gabriel mit dem kleinen

Tobias sofort an die bekannten Darstellungen des gleichen Motives von Verrocchio; aber auch der ganze Aufbau, die Gewandung und Faltengebung, die Köpfe der Heiligen, die Färbung verraten ebenso stark ihre direkte Herkunft von Verrocchio. Namentlich zu der frühen Altartafel aus San Domenico alle Monache bietet der Rossi-Altar die engsten Beziehungen in den rundlichen Köpfen mit dem zierlich geschwungenen Mund, dem vorspringenden Kinn, den starken Augendeckeln und dem dicken Lockenhaar, in den gefütterten Gewändern mit ihren tiefen rundlichen Falten, in den Säumen mit arabischen Inschriften, in den orientalischen Binden (hier auch als Schurz des Gekreuzigten verwendet), endlich in der Landschaft mit den zerstreuten Blümchen am Boden und dem Flussthal in der Ferne. Hier fehlt selbst der befestigte Brückenturm nicht, den Verrocchios Tobiasbild in der National Gallery zu London und verschiedene Gemälde des Lorenzo di Credi in ganz ähnlicher Weise zeigen. Auch die eigentümlichen Flügel mit den Pfauenaugen hat der Künstler dem Gabriel in dem Tobiasbilde der Akademie zu Florenz entlehnt.

Der Anschluss an Verrocchio ist ein beinahe knechtischer und so äusserlich und wenig empfunden, dass der Künstler des Bildes sich dadurch allerdings als ein unselbständiger Nachfolger bekundet, wie er in der Ausführung als handwerksmässiger Geselle erscheint. Dass er, ähnlich den meisten Schülern Verrocchios, zeitweise in dessen Werkstatt beschäftigt war, beweist eine zweite grosse Altartafel, welche ich oben schon als Werkstattsbild des Verrocchio in Anspruch genommen habe, „Maria in der Glorie" in der Galerie des Louvre (No. 347), wo dieselbe dem Cosimo Roselli zugeschrieben wird. Ich habe dabei nachgewiesen, wie stark hier Verrocchios Einflüsse sich geltend machen: im Aufbau, der dem Kenotaph des Kardinals Forteguerri im Dom zu Pistoja ganz verwandt ist, in sämtlichen Gestalten von der Maria und dem Kinde bis zu den Cherubim, in den Stoffen mit ihren Falten und arabischen Inschriftssäumen, in der Färbung. Die Figur der Magdalena findet sich fast unverändert in dem berliner Bilde des Lorenzo di Credi; und das gleichfalls in dem berliner Museum aufbewahrte fast übereinstimmende Thonmodell Verrocchios macht es wahrscheinlich, dass beide auf ein Original dieses Künstlers, wahrscheinlich eine Statue der Magdalena, zurückgehen.

Der schöne, feierliche Aufbau dieses Louvrebildes, die bis

in die kleinsten Details sich erstreckende Übereinstimmung mit den eigenhändigen Werken des Verrocchio und einer Reihe von Skizzen und Studien in den Blättern des sogenannten Skizzenbuchs des Verrocchio lassen wohl kaum einen Zweifel, dass die Komposition dieses Bildes auf Verrocchio zurückgeht; die Ausführung verrät aber in dem Mangel an feinerem künstlerischen Verständnis, wie in der Oberflächlichkeit und Lieblosigkeit der Durchbildung die Hand eines mittelmässigen Gehilfen. Der Vergleich dieses Bildes mit dem vorgenannten Altargemälde der Familie Rossi, welches ein ganz ähnliches Verhältnis zwischen der Erfindung und Ausführung zeigt, führt nun, wie ich glaube, überzeugend dahin, auch in dem Louvrebilde die Hand desselben Werkstattsgenossen Verrocchios zu erkennen, welcher den Rossi-Altar ausführte. Die gleiche Farbengebung, die gleiche Behandlung der tiefen, langgezogenen Falten mit ihrem rundlichen Abschluss, die gleiche Bildung der Hände und Ohren, die übereinstimmende Zeichnung und Ausführung der Locken verraten denselben, in der Nachahmung fremder Art befangenen Künstler.

Wer diese beiden Altarbilder genau betrachtet hat, wird in der Galerie zu Turin in einem Gemälde von ähnlichem Umfange, welches der „Art des Domenico Ghirlandajo" zugeschrieben wird (Nr. 632), trotz der Dunkelheit des Verbindungsganges, in welchen das Bild verbannt ist, auf den ersten Blick die Hand desselben Künstlers erkennen, welcher das pariser und das berliner Gemälde ausführte. Dargestellt ist eine Krönung der Maria zwischen spielenden und singenden Engeln. Anordnung, Färbung, Faltengebung und Typen zeigen auch hier wieder die oben charakterisierten Eigentümlichkeiten des Künstlers in der ausgesprochensten Weise. Doch steht das Bild in jeder Beziehung, namentlich in der Komposition, hinter den beiden anderen Bildern zurück und darf daher auch in der Erfindung als eigenstes Werk unseres Künstlers betrachtet werden.

Das turiner Bild giebt uns wieder den Anhalt für ein figurenreicheres Altarwerk desselben Motivs in der berliner Galerie (No. 72), welches von Rumohr als Cosimo Rosselli erworben und später als Fra Filippo bezeichnet wurde. In der Gruppe von Gott-Vater, welcher die vor ihm knieende Maria krönt, erkennt man leicht das Vorbild Verrocchios, dem auch verschiedene andere Gestalten, namentlich eine zum Bilde herausschauende junge Heilige in der Gruppe links, frei entlehnt sind. Die ungeschickte Anordnung dieser überhäuften Gruppen, die schlechten

Proportionen der teilweise sehr langen Figuren, die ausdruckslosen Köpfe beweisen, dass der Künstler hier wieder ganz auf sich angewiesen war. In der Faltengebung, der Färbung, der hellen Karnation, wie in der Zeichnung der Extremitäten lässt sich seine Eigenart unschwer herauserkennen.

Eine dritte, die umfangreichste Komposition desselben Motivs, glaube ich gleichfalls auf den Meister des berliner Rossi-Altars zurückführen zu können: die grosse Krönung der Maria, welche nach Vasaris Zeugnis Sandro Botticelli im Auftrage von Matteo Palmieri für San Piero maggiore in Florenz ausführte. Freilich gilt dieselbe in der National Gallery zu London, für welche das Bild erst vor einigen Jahren um den Preis von mehr als hunderttausend Mark auf der Versteigerung der Sammlung des Herzogs von Hamilton angekauft wurde, als ein Hauptwerk des Sandro Botticelli. Vasaris bestimmte und sehr ausführliche Angaben über dieses Bild haben Zweifel an der Urheberschaft des Sandro bisher nicht aufkommen lassen; selbst Crowe und Cavalcaselle rechnen dasselbe zu den „lebensvollsten und hervorragendsten seiner Gemälde". Ein Vergleich des Stifterbildnisses mit Rossellinos bekannter Büste des Matteo Palmieri im Bargello ergiebt in der That die Richtigkeit von Vasaris Behauptung in Bezug auf den Besteller. Aber der Vergleich dieses Bildnisses im Gemälde mit der Büste, welche die Jahreszahl 1468 trägt, ergiebt zugleich, dass das Gemälde keinesfalls später, wahrscheinlich sogar mehrere Jahre früher entstanden ist als die Büste. Danach muss dasselbe etwa um ein Jahrzehnt früher gemalt sein, als die Jugendwerke Botticellis jetzt datiert zu werden pflegen; Sandro müsste diese kolossale Altartafel also schon im Alter von etwa zwanzig Jahren gemalt haben, eine Annahme, die an sich schon sehr unwahrscheinlich ist. Auch haben weder die Fresken in der Sixtinischen Kapelle noch die durch den Einfluss von Pollajuolo und namentlich von Verrocchio sich als Jugendwerke bekundenden Tafelbilder des Sandro irgend welche nähere Beziehung zu der Krönung Marias aus Hamilton Palace. Im Gegenteil. Man vergleiche nur einmal die zahlreichen ähnlichen Kompositionen in den Dante-Illustrationen, welche Sandro für Pierfrancesco de' Medici anfertigte und die bis vor kurzem mit jener Altartafel in gleichem Besitz waren, um sich des gewaltigen Abstandes zwischen den beiden Künstlern völlig bewusst zu werden. In dem londoner Gemälde sind die Heiligen und Engel in drei schablonenmässig aufgebauten Halbbogen übereinander gruppiert;

dagegen sind die Apostel ganz zufällig um das Grab zerstreut, ohne dass nur der Versuch einer künstlerischen Anordnung gemacht wäre. Die unsichere Haltung der Figuren, der sitzenden wie der stehenden, die schlechten Verhältnisse derselben, namentlich die kurzen Unterkörper, die Einförmigkeit der Typen und Stellungen, die Oberflächlichkeit und Lieblosigkeit der Durchführung würden bei Botticelli, namentlich in dessen frühester Zeit, geradezu unerklärlich sein; in den Gemälden des Meisters vom Rossi-Altar begegnen sie uns überall. Dazu kommt die Übereinstimmung in der Behandlung der tiefen Falten, der langen Locken, in dem hellen Kolorit des Fleisches und in der landschaftlichen Ferne. Die Färbung, die Landschaft und namentlich die Typen der Engel und der weiblichen Heiligen verraten besonders stark den Einfluss des Verrocchio.

Die National Gallery besitzt ein zweites Gemälde, das sich mit noch grösserer Bestimmtheit auf den Meister des Rossi-Altars zurückführen lässt, den für die Rucellai-Kapelle der aufgehobenen Kirche Sti. Eremiti di San Girolamo in Fiesole gemalten Hieronymus-Altar: in der Mitte der originellen alten Einrahmung der hl. Hieronymus in Bussübungen, zu den Seiten je zwei Heilige, aus deren Leben einzelne Szenen in der Predella dargestellt sind. Schon das ähnliche Motiv mit verehrenden Heiligen zur Seite der Hauptfigur lässt hier die Verwandtschaft mit dem erstgenannten berliner Altargemälde leichter herauserkennen. Ausser den charakteristischen Merkmalen der Färbung, Faltengebung und Zeichnung der Extremitäten machen sich hier noch ein paar kleine Eigentümlichkeiten des Künstlers in Übereinstimmung mit dem berliner Bilde bemerkbar: eine leichte, etwas kokette Seitenstellung der Köpfe, sowie die Art, wie seine ruhig stehenden Figuren mit der einen Hand den Mantel empornehmen. Das Alter des auf der Tafel dargestellten Stifters Girolamo Rucellai in kleiner Figur knieend, neben ihm sein Söhnchen, lässt auch die Entstehung dieses Bildes etwa in die gleiche Zeit setzen, welche sich für die Krönung Mariä in Hamilton Palace wie für den Rossi-Alter der berliner Galerie feststellen lässt, zwischen die Jahre 1465 und 1475.

Die Figur des Hieronymus in diesem Bilde und namentlich die Behandlung und Färbung der Landschaft hinter dem Heiligen machen es mir wahrscheinlich, dass eine Reihe kleiner, sehr handwerksmässig ausgeführter Hieronymusbilder, welche den Heiligen klein in felsiger Landschaft darstellen und früher regelmässig dem

Andrea del Castagno zugeschrieben zu werden pflegten, Bilder aus der Werkstatt unseres Künstlers sind. Zwei dieser Gemälde sind kürzlich aus den Beständen der berliner Galerie an Provinzialgalerieen abgegeben worden (No. 1139 an die Universitätssammlung zu Bonn und III, No. 96 an die Universitätsgalerie zu Göttingen).

Jenen grossen Altartafeln, die ich mit Bestimmtheit dem Meister des Rossi-Altars zuschreiben zu können glaube, füge ich noch einige andere gleichfalls umfangreiche Altarbilder hinzu, deren Verwandtschaft mit jenen Bildern mir auffiel, die ich jedoch keine Gelegenheit hatte, mit denselben wieder zu vergleichen, seit mir die Eigenart des Künstlers und die Zusammengehörigkeit jener nicht unbeträchtlichen Zahl von Altarwerken überzeugend klar geworden ist. Es sind dies zunächst ein grosses Bild der Madonna zwischen Heiligen, welches vor einigen Jahren auf der Versteigerung der Sammlung Toscanelli von dem florentiner Kunsthändler Riblet erworben wurde und sich jetzt noch in dessen Besitz befinden soll. Ferner in Camford Manor, im Besitz von Sir Ivor Guest, eine Dreieinigkeit unter dem Namen Sandro Botticelli: der Gekreuzigte im Schosse Gott-Vaters, umgeben von einer Engelglorie; unten in Landschaft, in welcher in der Ferne Tobias mit dem Engel sichtbar wird, Johannes der Täufer mit anderen Heiligen. Endlich in Sto. Spirito zu Florenz, im linken Querschiff, eine hl. Nonne von Ordensschwestern umgeben, irrtümlich dem Fra Filippo Lippi zugeschrieben. Namentlich die beiden hl. Nonnen auf dem Hieronymus-Altare der National Gallery scheinen, nach meiner Erinnerung, die auffallendste Verwandtschaft zu diesem Bilde zu besitzen.

Schon die Zahl und der Umfang der hier zusammengestellten Altarwerke, zu denen -- wenn die Eigenart des Künstlers erst allgemeiner bekannt sein wird — gewiss noch verschiedene der zahlreichen namenlosen oder falsch benannten Gemälde der älteren florentiner Schule hinzukommen werden, beweisen, dass unser anonymer Meister ein Künstler von einem gewissen Ruf unter seinen Zeitgenossen gewesen sein muss. Dies bestätigen auch die Namen der Stifter, die sich für verschiedene von jenen Bildern feststellen liessen. Der Umstand, dass sich für die meisten seiner Altargemälde noch der Platz, für den sie gestiftet wurden, nachweisen lässt, giebt einige Hoffnung, dass gelegentlich der Name des Künstlers durch eine Urkunde bekannt werden wird. Für die Kunstgeschichte ist das freilich nur ein sehr bedingter

Gewinn. Das Bild der florentiner Kunst des Quattrocento wird uns durch das Malerwerk dieses Künstlers nach einer wenig erfreulichen Seite erweitert: wir lernen darin einen Maler kennen, der bei geringer künstlerischer Anlage als geschickter Handwerker und Unternehmer sich Geltung zu verschaffen weiss. Mittelbar ergeben sich jedoch aus seinen Gemälden nicht unwichtige Schlüsse für hervorragende gleichzeitige Künstler von Florenz, insbesondere für Verrocchio, dessen Schüler und Gehilfe der Meister des Rossi-Altars zweifellos gewesen ist. Insbesondere lässt sich durch die Jahreszahl 1475, welche sich gerade auf diesem Altarwerke befindet, für die Entstehung von Verrocchios Tobiasbildern wenigstens ein spätester Termin setzen.

Bei den bekannten Schülern Verrocchios, bei Pietro Perugino[1]) und Lorenzo di Credi, können wir hier den Einfluss ihres Meisters nicht weiter ins Einzelne verfolgen. Für Credi dürfen wir annehmen, dass derselbe bis zu völliger Abhängigkeit von seinem Lehrer ging. Er war jung in die Lehre zu Verrocchio gekommen und bis zum Tode desselben, also bis zu seinem dreissigsten Jahre dessen Werkstattsgenosse; als der Lieblingsschüler des Meisters wurde er von diesem, wie uns Verrocchios Testament belehrt, der Vollendung jener grossartigen Aufgabe, von welcher ihn sein plötzlicher Tod abrief, der Reiterstatue des Colleoni, für gewachsen gehalten. Lorenzo wird daher vornehmlich bei der Ausführung der Gemälde wie der plastischen Arbeiten seines Meisters behilflich gewesen sein. Dass schon Crowe und Cavalcaselle die Ausführung des schönen londoner Madonnenbildes des Verrocchio wohl mit Recht auf Lorenzo zurückführen, habe ich bei der Beschreibung dieses Bildes bereits erwähnt. Im Anschluss daran sei mir hier noch eine Vermutung gestattet: darf man vielleicht aus dem Umstande, dass Lorenzo ausserhalb Florenz besonders für Pistoja thätig war, dass er für den Dom von Pistoja sein schönes Altarbild malte, welches daher

[1]) Hier sei gelegentlich darauf aufmerksam gemacht, wie sehr der dem Lorenzo di Credi zugeschriebene Jünglingskopf in den Uffizien (No. 1217), welcher nach dem tiefen Ton der Färbung richtiger wohl dem Perugino beizumessen ist, den beiden Jünglingen zuäusserst links in Verrocchios Relief mit der Darstellung des Todes der Francesca Tornabuoni gleicht.

für eine seiner frühesten selbständigen Arbeiten gilt, den Schluss ziehen, dass Lorenzo di Credi in Pistoja die Ausführung des Forteguerri-Denkmals leitete und selbst daran mit thätig gewesen ist, während der Meister in Venedig beschäftigt war? Der Charakter des Marmorreliefs scheint mir für diese Vermutung zu sprechen. Ein weiteres Zeugnis dafür scheint eine Zeichnung des British Museums, mit Studien zu einem der Engel rechts von der Mandorla, zu liefern. Diese Zeichnung führt allerdings in der Sammlung, als Studie zu einem bekannten Hauptwerke des Verrocchio, den Namen dieses Künstlers; aber die Behandlung sowohl wie die Ausführung in Silberstift und weisser Kreide und selbst der rötliche Ton der Grundierung des Papiers entsprechen durchaus den Zeichnungen des Lorenzo, während ähnliche Zeichnungen von Verrocchio nicht bekannt sind. Liesse sich eine längere Anwesenheit Lorenzos in Pistoja nachweisen, so würde auf ihn wohl auch am ehesten das bereits besprochene schöne Relief mit dem Stadtwappen von Pistoja im Ratssaal daselbst zurückzuführen sein. Der Entwurf zu einer plastischen Arbeit von Lorenzos Hand ist uns in der That noch erhalten: die ausserordentlich schöne Zeichnung zu einem Grabmal in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. Dieser Entwurf erscheint fast wie ein Werk des Verrocchio; so sehr lehnt er sich bis ins Einzelne an denselben an.

Dass Lorenzo di Credi ein rein receptives Talent war, dessen Fleiss, Sauberkeit und technische Fertigkeit ihn besonders geeignet machten, fremde Entwürfe zu verarbeiten und auszuführen, nicht aber selbständig schöpferisch thätig zu sein, zeigte sich nach Verrocchios Tode. Denn wenn wir die Gemälde Lorenzos aufmerksam darauf durchgehen, wird uns kaum eine Komposition begegnen, die er nicht mehr oder weniger den Werken des Verrocchio entlehnt hätte: seine Taufe Christi, seine Anbetung des Kindes, seine verschiedenen Madonnenbilder, seine Maria von Ägypten u. a. m. haben ihr deutliches Vorbild in Gemälden seines Lehrers, wie sie teilweise noch vorhanden sind, teilweise aus den Skizzenbuchblättern sich wenigstens noch erraten lassen. In dieser Verwandtschaft glaube ich einen nicht unwesentlichen Beweisgrund mehr für die Richtigkeit meiner obigen Bestimmung der Werke des Andrea del Verrocchio zu erblicken.

Nach Umbrien gelangte Verrocchios Kunstweise nicht nur durch seinen Schüler Pietro Perugino; offenbar steht auch ein

älterer oder doch altertümlicherer Meister von Perugia, Fiorenzo di Lorenzo, unmittelbar unter Verrocchios Einfluss. Seine Gemälde bezeugen diesen Einfluss in so hohem Masse, dass wir den Künstler danach wohl als einen Schüler Verrocchios bezeichnen dürfen und für ihn, nach anderen Anzeichen, vielleicht auch eine zeitweise Thätigkeit in der Werkstatt des Meisters anzunehmen berechtigt sind. Schon sein frühestes bekanntes Gemälde, das Altarbild von 1472 in der Pinakothek zu Perugia (No. 43), zeigt diesen Einfluss; am deutlichsten spricht derselbe aber aus dem schönen Madonnenbilde der berliner Galerie vom Jahre 1481 (No. 129), wie der Vergleich mit den beiden oben besprochenen Madonnenbildern Verrocchios lehrt, die in unmittelbarer Nähe desselben hängen. Erfindung, Anordnung, Typen, Gewandung bis in die Details hinein, selbst die Färbung beweisen in ihrer nahen Verwandtschaft das Verhältnis von Lehrer und Schüler. In ähnlichem Masse war dies auch hei einem kleinen Madonnenbilde der Fall, welches vor einigen Jahren für die Uffizien erworben wurde. Die grosse Ähnlichkeit dieses Gemäldes mit dem als Werkstattbild des Verrocchio früher besprochenen Madonnenbilde bei den Erben von Alessandro Castellani in Rom und der Umstand, dass letzteres in verschiedenen geringeren Wiederholungen und Kopien sich findet, welche auf die Schule von Perugia hinweisen, führt auf die eben ausgesprochene Vermutung, dass Fiorenzo auch eine Zeit lang in der Werkstatt des Verrocchio mit beschäftigt gewesen sei.

Dass Verrocchios Einfluss indirekt durch Perugino und Fiorenzo für die ganze Entwickelung der jüngeren Schule von Perugia, wie sie sich uns in den letzten Jahrzehnten des XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts dargestellt, wesentlich mitbestimmend wurde, das wird jeder Vergleich der Werke Verrocchios mit den Gemälden der meisten Maler Perugias aus jener Zeit überzeugend ins Licht setzen. Jene Eigentümlichkeiten, die man an den Gemälden dieser Schule als charakteristisch hervorhebt: die starke Betonung des Gefühls im Ausdruck, die zierliche Haltung des leicht gehobenen Spielbeines, die gezierte Stellung des kleinen Fingers, selbst der eigentümlich bauschige Faltenwurf mit den kleinen Örchen und andere ähnliche Eigenarten haben ihr Vorbild in Verrocchio.

Hätte Verrocchio keinerlei anderes Verdienst, so würde ihm für alle Zeiten sein Platz in der Kunstgeschichte schon durch die Eine Thatsache gesichert sein, dass er der Lehrer der Leonardo da Vinci war, eines der spekulativsten Geister aller Zeiten und als Künstler, wenn auch nicht der grösseste von allen, so sicherlich doch der tiefste und ernsteste. Dass aber Verrocchios Einfluss auf seinen grossen Schüler keineswegs gering angeschlagen werden darf, geht nicht nur aus dem Umstande hervor, dass er der einzige Lehrer Leonardos war, und dass er denselben schon, nach Vasaris Ausdruck, nella „sua fanciullezza"[1]) als Schüler aufnahm: der stärkste Beweis dafür ist die Thatsache, dass Leonardo, obgleich schon 1472 als Meister in die Compagnia de' Pittori von Florenz aufgenommen, noch 1476, also in seinem fünfundzwanzigsten Jahre[2]) als Werkstattsgenosse des Verrocchio aufgeführt wird. Dieser Umstand macht es sehr wahrscheinlich, dass auch Leonardo, wie Lorenzo di Credi und vielleicht auch Fiorenzo di Lorenzo, an der Ausführung einzelner grösserer Arbeiten seines Lehrers mit beteiligt war. Von Einer Arbeit wird uns dies ja ausdrücklieh durch Vasari bezeugt: Leonardo malte, wie allbekannt, in Verrocchios Taufe Christi den berühmten im Profil gesehenen Engel, welcher das Gewand Christi hält. Wie das Studium des Verrocchio als Maler, so muss von diesem Gemälde und der Entscheidung von Leonardos Beteiligung an demselben auch die Forschung über die Jugendentwickelung Leonardos ausgehen. Da ich, um für Verrocchio diese Basis zu gewinnen, auch über den Anteil des Leonardo oben schon eingehend mich ausgesprochen habe, so kann ich mich hier einfach auf das Resultat dieser meiner Untersuchung beziehen (s. oben S. 111 f.); danach wurden alle in Öl ausgeführten Teile des Bildes von Leonardo gemalt oder übermalt. Dies ist der Fall mit jenem

---

[1]) Dies darf wohl kaum wörtlich vom Knabenalter verstanden werden; denn Leonardo muss doch wohl durch eine wenigstens für die Künstler jener Zeit ungewöhnlich sorgfältige Schulbildung den Grund zu seinen allseitigen wissenschaftlichen Forschungen gelegt haben.

[2]) Mündlicher Mitteilung verdanke ich die interessante Notiz, dass dies sogar noch im Jahre 1478 der Fall war, als sich Verrocchio und Leonardo wegen einer infamen anonymen Anklage vor Gericht zu rechtfertigen hatten. Hoffentlich wird italienische Prüderie dieses interessante Dokument nicht für alle Zeiten der Öffentlichkeit vorenthalten.

Engel zur Linken, mit der Landschaft, ausgenommen die äusserste rechte Seite derselben, und teilweise auch mit den Gestalten Christi und des zweiten Engels. Dass diese zähe Ölmalerei wirklich die des Leonardo ist, dafür spricht nicht nur der Umstand, dass die von Vasari bezeugte Engelsgestalt so behandelt ist, sondern auch die Beobachtung, dass die Formen der Landschaft, soweit dieselbe in Öl übermalt ist, nicht den dem Verrocchio eigentümlichen Charakter, wohl aber die uns in späteren Gemälden Leonardos geläufige Bildung aufweisen, sowie ferner dass unter dieser Übermalung noch die alten in Tempera gemalten, für Verrocchio ganz charakteristischen landschaftlichen Formen zu erkennen sind.

Vasaris Angabe, Leonardos Anteil an diesem Gemälde seines Lehrers falle in die Zeit, wo derselbe noch im halben Knabenalter bei Verrocchio in der Lehre war, habe ich schon oben zu widerlegen gesucht. Vielmehr glaube ich, dass, wenn auch eine nähere Zeitbestimmung bei dem geringen Anhalt für die früheste Thätigkeit des Leonardo bisher unmöglich ist, diese Arbeit nicht einmal die älteste uns erhaltene des Meisters ist. Zunächst scheint mir schon die in neuerer Zeit mehrfach und lebhaft besprochene, aber sehr verschiedenartig benannte Verkündigung aus Monte Oliveto über Florenz, jetzt in den Uffizien (No. 1288), dem Engel auf der Taufe etwa gleichzeitig. Schon deshalb ist die Bezeichnung Ridolfo Ghirlandajo, die Lermolieff in Übereinstimmung mit Crowe und Cavalcaselle dem Bilde giebt, ganz unhaltbar, da schon der Charakter der Architektur, Dekoration und Landschaft das Bild um mehr als zwanzig Jahre früher hinaufrückt, als die frühesten Gemälde jenes unerfreulichen Spottvogels der grossen florentiner Meister entstanden sein können. Grade der Vergleich mit dem von Lermolieff herangezogenen Jugendwerke Ridolfos, die Kreuztragung darstellend (jetzt in der National-Gallery zu London), beweist dies in überzeugendster Weise. Sehr viel näher kommt dem Charakter des Bildes die Benennung Lorenzo di Credi, mit welcher dasselbe schon in die Schule des Verrocchio gerückt wird. Aber man vergleiche das Bild nur mit Credis kleiner Verkündigung, welche wenige Säle entfernt aufgestellt ist, ein schönes Werk der guten früheren Zeit des Meisters; neben der Verkündigung aus Monte Oliveto wird dasselbe fast leer und doch zugleich moderner erscheinen. Was schon zunächst auf den ersten Blick für Leonardo spricht (eine Bestimmung, die auf Herrn K. E. von

Liphart zurückgeht und, wenn auch als fraglich, von der Verwaltung der florentiner Sammlungen angenommen wurde), ist die eigentümlich zähe und tiefe Ölfarbe, in welcher das Bild, grade wie der von Leonardo gemalte Teil der Taufe Christi, ausgeführt ist. Daneben ist aber meines Erachtens auch in allen anderen Punkten der Charakter des Leonardo unter dem unmittelbaren Einfluss Verrocchios nicht zu verkennen. Am augenfälligsten ist dies in der Gewandung, die in der äusserst gewählten und geschmackvollen Anordnung, dem gross gehaltenen, höchst reizvollen und studierten Faltenwurf und der trefflichen Wiedergabe des Stofflichen nicht nur in der Gewandung des Leonardoschen Engels auf der Taufe Christi, sondern namentlich in den berühmten Gewandstudien Leonardos (in den Uffizien, im Louvre u. s. f.) ihre nächste Analogie findet. Einige unter jenen erscheinen wie Studien zu unserem Bilde. Wahl und Anordnung der Gewänder bis hinab zur Binde und dem Kopfschleier haben aber ihr Vorbild in Verrocchios Werken, namentlich in seinen Gemälden. Dies ist in gleichem Masse der Fall mit den Typen der beiden jugendlich schönen Gestalten, mit ihrer Haltung und Bewegung bis zu den zierlichen Stellungen der Arme und der Finger, welche namentlich bei der Maria wie aus Verrocchio herauskopiert erscheinen. Der blumige Rasen vor dem Palast, in dessen Schatten sich Maria zu ungestörter Lektüre zurückgezogen hat, ist in der liebevollen und naturgetreuen Wiedergabe, in der geschmackvollen Anordnung der Blumen das Vorbild für jene köstlichen Pflanzen, die aus dem dürren Felsenboden in der Vierge aux rochers hervorspriessen. Für die zauberhafte Ferne, auf welche sich der Blick über die Rampe des Palastes eröffnet, entlehnte der Meister die Motive noch der Umgebung von Florenz. In ihrem Baumwuchs, dem ausgedehnten Flussthal mit seiner breiten Öffnung nach dem Meere zu und der Hafenstadt an der Mündung des Flusses finden wir diese Landschaft vorbereitet in den landschaftlichen Fernen auf Verrocchios Taufe Christi, dem frankfurter Madonnenbilde u. s. f. Dasselbe bestätigt schliesslich auch die Architektur, die zugleich den besten Anhalt für die Zeitbestimmung des Bildes abgiebt. Wie der Palast in seiner ernsten Einfachheit mit seinen Rustica-Ecken und Profilierungen von Fenstern und Thüren der florentiner Frührenaissance der siebenziger und achtziger Jahre entspricht, so zeigt das schöne Lesepult, vor welchem Maria

sitzt,[1]) die nächste Verwandtschaft zu der Dekoration der Sarkophage in den Monumenten Verrocchios und Desiderios.

Ein ganz kleines Gemälde des gleichen Gegenstandes in der Galerie des Louvre (No. 158), als Lorenzo di Credi bezeichnet, hat die auffallendste Ähnlichkeit mit diesem Uffizien-Bilde. Die Anordnung, der Platz mit dem Hause daneben, die landschaftliche Ferne sind ausserordentlich ähnlich, der Engel ist in Stellung, Bewegung und Tracht sogar beinahe übereinstimmend. Nur Maria ist hier ganz verschieden aufgefasst. Dass die beiden Bilder zu einander in nächster Beziehung stehen, kann daher keinem Zweifel unterliegen. Dadurch wird freilich keineswegs ausgeschlossen, dass die Bestimmung des Bildes im Louvre als Lorenzo di Credi zutreffend sei; denn als die beiden Bilder entstanden, waren sehr wahrscheinlich Leonardo sowohl als Credi noch Werkstattsgenossen ihres gemeinsamen Lehrers, und die Abhängigkeit des letzteren wäre bei einem so wenig eigenartigen Talent wie Credi wohl erklärlich. Allein verschiedene Umstände sprechen gegen Credi und machen es sehr wahrscheinlich, dass auch dieses wohl als Stück einer Predella entstandene Bildchen von Leonardos Hand ist; eine Ansicht, die m. W. zuerst von Dr. A. Bayersdorffer ausgesprochen und der neuerdings (1886) sogar Lermolieff beigetreten ist. Zunächst ist die Studie für den Kopf der Maria in der Sammlung der Uffizien vorhanden, eine sehr charakteristische, noch beinahe ängstlich durchgeführte Jugendarbeit des Leonardo. Dann stimmen auch Färbung und Faltengebung ganz zu dem Verkündigungsbilde aus Montoliveto, nicht aber zu den Gemälden des Lorenzo di Credi. Auch die leichte, beinahe flüchtige Ausführung spricht dafür, dass hier eine Vorarbeit des Leonardo für jenes grössere Gemälde vorliegt.

Ein unscheinbares kleines Bild im Magazin der Uffizien, seit Jahren schon zur Aufstellung ausgewählt, steht in jeder Beziehung den beiden Verkündigungsbildern so nahe, dass es gleichfalls auf Leonardo zurückgehen muss, wenn es auch einen noch früheren Zeitpunkt seiner Entwicklung bezeichnet. Das Bildchen zeigt das Profil eines nach links gewandten Jünglings, mit einem Kranz im rötlichen Haar; hinter dem Kopf eine felsige Landschaft mit Ausblick auf das Meer. Das Profil giebt ganz

[1]) Fast treu kopiert, aber bereits mit modernen Zuthaten, erscheint dieses Pult in einem Tische auf einem Jugendbilde des Mainardi in der berliner Sammlung (No. 77), welches etwa dem Anfang der achtziger Jahre angehört.

den Typus Leonardos, wie derselbe in verschiedenen Zeichnungen, namentlich in Windsor sich findet. Die Landschaft entspricht der Ferne auf dem Verkündigungsbilde; in den Felsgebilden nähert sie sich bereits der Landschaft auf der Vierge aux Rochers. Die zähe Ölfarbe und der dunkle bräunliche Ton sind ebenso charakteristische Eigenschaften der Jugendwerke Leonardos, wie die eigentümliche Behandlung der Haare.

Wie namentlich in der Verkündigung der Uffizien die Färbung, insbesondere die ausserordentlich helle Fleischfarbe, Verrocchios Vorbild verrät, so ist dies noch auffälliger in dem Bildnis eines jungen Mädchens in der Galerie des Fürsten Liechtenstein zu Wien (No. 38), wo es bisher so gut wie unbekannt geblieben ist. Waagen hat in seinen „Kunstdenkmälern zu Wien" (S. 276) den Namen Leonardos diesem Bilde gegenüber zuerst ausgesprochen, leider jedoch nur als eine Vermutung und mit der Beschränkung, dass es „mindestens doch einem der besten Schüler des Leonardo, etwa dem Boltraffio beizumessen sein dürfte." Falkes neuer Katalog der Galerie geht schon wieder weiter von der richtigen Benennung ab, wenn er Waagens Taufe durch die Bemerkung: „vielleicht richtiger Gianantonio Bazzi", einzubessern glaubt. Beide Namen, Boltraffio wie Sodoma, können aber schon aus einem rein äusseren Grunde gar nicht in Betracht kommen; das Kostüm ist nämlich das florentiner, wie es etwa in den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts getragen wurde. Ein Blick in Ghirlandajos Freskencyklen genügt, um davon zu überzeugen. Vergleicht man dieses Bildnis dagegen mit Verrocchios Porträts, mit dem berliner Mädchenbildnis[1]) sowie mit den Büsten im Bargello und bei Dreyfuss, so ist die Verwandtschaft eine so augenfällige, dass mir fast nur zu beweisen bleibt, weshalb ich das Bild nicht diesem, sondern seinem Schüler Leonardo zuschreibe. Diese Übereinstimmung ist nicht nur eine äusserliche, ist nicht etwa beschränkt auf das gleiche Kostüm und die gleiche Haartracht mit den kurzen, aschblonden Löckchen und dem Kopftuch, dessen Enden (wie bei den Madonnen Verrocchios) nach vorn über die Schultern fallen; auch die Auf-

[1]) Eine äusserliche Verwandtschaft mit diesem Bildnis bietet auch die höchst reizvoll bemalte Rückseite von Leonardos Bild. Dieselbe zeigt auf porphyrartigem Grunde die Zweige von Lorbeer, Juniperus und Dattelpalme, grau in grau gemalt und mit einem Bande zusammengehalten, welches den Wahlspruch trägt: VIRTUTEM FORMA DECORAT.

fassung ist noch fast die gleiche: die Anschauung der Formen, im Aufsetzen des Kopfes auf dem kräftig gebauten Halse, in der Haltung des Kopfes, in der etwas flachen Gesichtsbildung, den mandelförmigen, halb geschlossenen Augen mit den grossen Augendeckeln, dem fest geschlossenen Mund, der im Verein mit dem forschenden Blick der dunkelbraunen Augen den gleichen entschlossenen, spröden Eindruck macht, wie namentlich Verrocchios Büste im Bargello. Ebenso ist ja auch die Helligkeit der Karnation in diesem weiblichen Bildnis, der milchweisse Teint, und die Art, wie selbst die Schatten darin noch hell gehalten sind, für Verrocchios Gemälde ein charakteristisches Merkmal. Freilich mehr noch stimmt das Gemälde in allen diesen Punkten mit Leonardos eben besprochener „Verkündigung" überein; und wie dort verrät sich auch hier das Genie des grossen Schülers durch die Vornehmheit der Auffassung, die Freiheit und Meisterschaft der malerischen Behandlung in der neuen Technik und die Geschicklichkeit in der Anordnung des elfenbeinfarbigen Gesichtes vor der tiefgrünen phantastischen Juniperushecke, die einen Ausblick auf den hellen Wasserspiegel in gartenartiger Landschaft gewährt. In Bezug auf die Dargestellte spreche ich die Vermutung aus, dass wir darin Ginevra de' Benci zu erkennen haben, deren Bildnis Leonardo nach Vasaris Angaben ausführte. Da dieselbe im Jahre 1472 bereits verheiratet war, würde das Alter zu der hier Dargestellten wohl passen; denn wir haben die Entstehung des Bildes spätestens in das Jahr 1480 zu setzen. Mit dem bekannten Profilbildnis der Ginevra in einer der Fresken des Ghirlandajo in Sta. Maria Novella (Begegnung der Maria und Elisabeth) lassen sich die Züge des Liechtensteinschen Porträts wohl vereinigen, wenn auch aus einer Profilansicht auf einen fast ganz von vorn gesehenen Kopf nicht mit völliger Sicherheit zu schliessen ist. Ghirlandajo hat die vornehme Dame möglichst jugendlich wiedergegeben, sodass sie Vasari für eine „fanciulla" nahm, während sie bereits in den Dreissigen war, als Ghirlandajo im Chor von Sta. Maria Novella malte.

Dieses Gemälde, das man jetzt einem der talentlosesten florentiner Maler vom Anfang des Cinquecento zumutet, erscheint mir als eine der vollendetsten Schöpfungen des Quattrocento in Italien: mit den Vorzügen vornehmer Zurückhaltung und des unermüdlichen, liebevollen Naturstudiums, auch in den kleinsten Einzelheiten, verbindet sich der Reiz des seiner selbst sich bewusst werdenden Genies. Die Härten, die als Spuren mühsamen

Ringens noch in den meisten Werken von Leonardos Lehrer sich geltend machen, sind hier von seinem grossen Schüler, scheinbar wie spielend, überwunden.

In Bezug auf die malerische Technik sind die charakteristischen Kennzeichen dieser Bilder im Gegensatze gegen die späteren, bekannteren Werke Leonardos mit ihren schwärzlichen Schatten: die ausserordentliche Helligkeit des elfenbeinfarbigen Fleisches, namentlich auch in den Schatten, eine zähe Konsistenz der Ölfarbe und das tiefe Grün in der Landschaft, welches stark nachgedunkelt hat.

Die Zeichnungen Leonardos, die uns in so reicher Zahl erhalten sind und uns durch den Einblick in seine künstlerische Gestaltung wenigstens teilweise einen Ersatz bieten für alle die Werke, die er nicht vollendet hat oder die zu Grunde gegangen sind, bieten ein eben so reiches Material für die Jugendentwicklung des Meisters. Dasselbe daraufhin durchzugehen, ist eine noch kaum berührte Aufgabe, die der Leonardo-Forschung überlassen bleiben muss; hier kann ich nur auf einige Zeichnungen aufmerksam machen, die uns den Leonardo noch in naher Beziehung zu seinem Lehrer Verrocchio zeigen und dadurch zugleich neues Licht auf die Kenntnis des Letzteren werfen. Die Uffizien besitzen eine bekannte, fast peinlich ausgeführte Zeichnung eines jugendlichen weiblichen Kopfes, der nach dem Schmuck und der schüchternen Neigung des Kopfes zweifellos als Studie zu einer Verkündigung zu denken ist. Dass dieselbe für die kleine Verkündigung im Louvre benutzt worden ist, beweist die ganz gleiche Haltung, Kopfbildung und Anordnung. Wahrscheinlich war sie aber auch eine Vorarbeit zu dem Gemälde der gleichen Darstellung in den Uffizien: man vergleiche nur die ganz eigentümliche Behandlung der Haare, die in beiden übereinstimmt. Auffasung und Behandlung ist in der Zeichnung eine ganz verwandte, sogar noch etwas altertümlichere und phantastischere. Dass verschiedene Gewandstudien von Leonardos Hand erhalten sind, die der Gewandung in jenem Verkündigungsbilde völlig entsprechen, wurde bereits erwähnt.

Ein grosser und gross gehaltener (daher auch gewiss schon einige Jahre jüngerer) Profilkopf einer jungen Frau unter den Zeichnungen in Windsor Castle ist besonders geeignet, Leonardos Portätsauffassung in dieser früheren Zeit kennen zu lehren. In seiner Verwandtschaft mit dem Frauenbild beim Fürsten Liechtenstein bietet er nicht nur den Anhalt, um dieses Bildnis noch mit

grösserer Sicherheit dem Leonardo zuzuschreiben, sondern er zeigt auch wieder den engen Anschluss desselben an Verrocchios verschiedene und verschiedenartige Bildnisdarstellungen, namentlich auch an die früher besprochenen florentiner Medaillen. Ein anderes Blatt derselben Sammlung, auf welches der Künstler flüchtig aus Einem Typus heraus eine Reihe von Profilköpfen der verschiedenen Geschlechter und verschiedenen Altersstufen zu entwickeln gesucht hat, zeigt uns in mehreren Köpfen das damalige aus solchen Bildnisstudien abgeleitete Frauenideal des Meisters, welches dem des Verrocchio noch sehr ähnlich ist. Auf demselben Blatte ist auch ein Jünglingskopf, der für unsere vorliegende Aufgabe ein ganz besonderes Interesse hat: er zeigt nämlich, wenn auch in einem mehr knabenhaften Alter, genau dasselbe schöne Profil, wie der köstliche Reliefkopf des Scipio bei M. Rattier in Paris, — vielleicht (in Verbindung mit der Meduse auf dem Brustharnisch) ein Fingerzeig für eine etwas andere Lösung der Frage nach dem Urheber jenes Marmorwerkes, als ich sie hier zu geben versucht habe.

Die ähnliche Profilzeichnung eines Kriegers im Besitze von Mr. Malcolm habe ich schon bei Besprechung jenes Reliefkopfes näher gewürdigt. Wie Leonardo hier den Typus des Colleoni unverkennbar sich angeeignet hat, so hat er bei seinen zahlreichen Studien zum Sforza-Monument nicht nur das Modell seines Lehrers zum Colleoni mehrfach benutzt, wie die Zeichnungen in Windsor beweisen, sondern er hat darin auch gelegentlich eine jener kleinen Reiterfiguren aus Verrocchios oft erwähntem Skizzenbuch kopiert.

Weiter hinaus liesse sich der Einfluss des Lehrers auf seinen grossen Schüler auch auf dessen Kindergestalten (in der Vierge aux Rochers und manchen Zeichnungen), auf seine jugendlichen Engel, seine Naturstudien, seine landschaftlichen Bildungen u. s. f. verfolgen, worauf ich hier nicht weiter eingehen kann. Dagegen bietet mir eine seit 1884 wieder in die Galerie aufgenommene grosse Altartafel, die Auferstehung Christi darstellend, in welcher die Direktion Erfindung und Hand des Leonardo zu erkennen glaubt, die Gelegenheit und verpflichtet mich zugleich, auf Leonardo unter Zugrundlegung dieses Bildes noch näher einzugehen.

Das Gemälde ist auf italienischem Pappelholz gemalt, misst 2,32 m. in der Höhe bei 1,83 m. in der Breite und wurde



1821 mit der Sammlung Solly erworben. Bei Eröffnung der Galerie im Jahre 1830 war das Bild (Abt. I, No. 118 des Waagenschen Kataloges) unter der Bezeichnung „Mailändische Schule, unter Einfluss des Lionardo da Vinci" ausgestellt. In den Verzeichnissen, welche 1819 und 1820 während und nach Abschluss der Ankaufsunterhandlungen über die Sollysche Galerie abgefasst wurden, findet sich das Gemälde das erste Mal als Melzi (in Parenthese: Cesare da Sesto), das zweite Mal als „wahrscheinlich Bernardinus de Comitibus" aufgeführt. Der einzige dürftige Vermerk über seine Herkunft ist die lakonische Notiz „von Fusi", welche sich in dem Verzeichnis von 1819 neben der kurzen Beschreibung des Bildes findet. Da dieser Zusatz bei mehreren anderen italienischen Gemälden wiederkehrt, und ein zweiter italienischer Name sich in der gleichen Weise angemerkt findet, so haben wir darin wahrscheinlich die Namen italienischer Händler zu suchen. Das Bild blieb nur bis zum Jahre 1843 öffentlich ausgestellt, wo es den von Waagen in Italien erworbenen Gemälden weichen musste. In dem Gange, in welchem es damals magaziniert wurde, ist das Bild durch später ausrangierte Gemälde mehr und mehr verdeckt worden und verschwand schliesslich hinter denselben, bis auch dieses Magazin vor einigen Jahren aufgeräumt und das Bild dabei freigelegt und abgenommen wurde.

Nach dieser Vorgeschichte erscheint es gewiss ein gewagtes Unternehmen, wenn die Galeriedirektion jetzt das durch seine langjährige Magazinierung noch mehr verwahrloste und beschädigte Gemälde nicht nur wieder in die Galerie aufnimmt, sondern dasselbe sogar als ein Werk des Leonardo dem Publikum vorführt. Man wird annehmen, dass wichtige Urkunden über Herkunft und Entstehung des Bildes, dass Skizzen und Studien des grossen Meisters auf diese Benennung geführt haben und als Belege für dieselbe dienen. Nichts von alledem! Leider vermag ich weder eine Notiz in den älteren Biographien des Leonardo noch in den italienischen Städteguiden nachzuweisen, die sich auf dieses Gemälde beziehen könnte. Auch habe ich unter den Zeichnungen Leonardos keine Skizze zu dem Bilde gefunden, ja auch nicht einmal eine unbezweifelte Studie, die sich mit Bestimmtheit als zu einer der Figuren oder sonst einem Gegenstande auf dem Bilde gehörig nachweisen liesse.[1]) Für meine Be-

[1]) Dies ist jetzt nicht mehr ganz richtig. Was sich inzwischen in dieser Beziehung ergeben hat, werde ich in einem Nachtrag kurz zusammenstellen.

nennung kann ich meine Gründe vielmehr nur aus den Eigentümlichkeiten des Werkes, aus seiner künstlerischen und technischen Beschaffenheit ableiten — die zwingendste, ja die einzig massgebende Beweisführung, um sich selbst zu überzeugen, nicht aber um Dritte für eine fremde und obenein völlig neue Ansicht zu gewinnen. Zudem ist dieselbe in diesem Falle noch ganz besonders erschwert: einmal durch den teilweise und namentlich in den Köpfen und Extremitäten sehr schadhaften Zustand des Bildes; sodann aber auch durch die in neuester Zeit nur noch gesteigerte Unsicherheit über zweifellose Gemälde Leonardos, sowie durch das verhältnismässig geringe Interesse, welches unsere heutigen Künstler Leonardos Gemälden gegenüber zeigen, wenn auch nicht eingestandenermassen.

Der Leonardeske Charakter des Bildes ergiebt sich allerdings auf den ersten Blick, sowohl in den Typen als in der Gewandung, Färbung und im landschaftlichen Hintergrund. Von jeher galt das Bild denn auch, nach den oben mitgeteilten alten Benennungen, als ein dem Leonardo sehr nahe stehendes Werk; und als solches wurde es auch von uns zuerst im Magazin angesprochen, nachdem es dort wieder frei gelegt war. Erst nach Abnahme des Bildes kam mir der Gedanke an den grossen Meister, der durch eingehende Prüfung und Vergleichung zu der Überzeugung führte, dass nur Leonardo der Urheber dieser Kompotition sein könne und die Ausführung wesentlich auf seine Hand zurückgehen müsse. Möchten die Gründe, welche für mich bestimmend waren, dem Bilde die Stellung in der Kunstgeschichte sichern, die ihm nach meiner Überzeugung gebührt.

Einige Worte über den Zustand der Erhaltung des Werkes sind notwendig, damit nicht gewisse schon in der Photographie sehr auffallende Schwächen auf Rechnung des Künstlers gesetzt werden. Einer ersten grösseren Restauration hat das Gemälde in Folge eines Brandschadens schon im vorigen oder im siebenzehnten Jahrhundert unterzogen werden müssen: zwei Kerzen waren gegen das Bild gefallen und hatten die eine in das Terrain und die linke Seite des Sarkophags darüber, die andere in den Mantel und in das Gelenk der rechten Hand der hl. Lucia eingebrannt. Dieser Schaden wurde in plumper Weise ausgebessert; doch konnten neuerdings wenigstens die rohesten Ölretouchen ohne wesentliche Einbusse für die Wirkung des Bildes entfernt werden. Verhängnisvoller waren die „Verschönerungen", welche anscheinend im Anfang dieses Jahrhunderts von irgend einem

stümperhaften Maler vorgenommen wurden, der sich nicht mit dem einfachen Übermalen der ihm missliebigen Teile begnügte, sondern diese durch vorhergehendes Putzen wesentlich beeinträchtigte, sodass durch Abnahme seiner Retouchen doch mehr oder weniger eine Ruine freigelegt wurde. Von dieser „Restauration" waren betroffen: der Kopf der weiblichen Heiligen, der in reines Profil verändert war und jetzt nach Abnahme der Übermalung leider aller feineren Übergänge beraubt erscheint; zudem hat das Fleisch durch das Durchwachsen des Eisenoxyds einen auffallend rötlichen Ton bekommen; ferner sind verdorben die Zehen des sichtbaren Fusses und einzelne Teile der rechten Hand, Kopf und Hände des männlichen Heiligen, die stark verputzt sind und stellenweise ungeschickte Retouchen tragen, endlich — von einer schadhaften Stelle in den Wolken und einzelnen Retouchen im Gewande Christi, namentlich unter der Brust, abgesehen — Brust und Unterarme des Erlösers, die durch dünne, verschleimende Übermalung entstellt sind. Im wesentlichen wohlerhalten sind Landschaft, (mit Ausnahme des Vordergrundes) Gewänder, sowie Kopf und Oberarme des Erlösers; doch sind auch die beschädigten Teile des Bildes jetzt soweit von der Übermalung befreit, dass das ursprüngliche Bild fast überall wenigstens in seinen Überresten zu erkennen ist.

Wer zum ersten Mal vor das Bild tritt, wird durch die ganz eigenartige Auffassung und Komposition überrascht sein; auf den ersten Blick allerdings durch die eigentümlich verkürzte und bewegte Christusfigur nicht zum Vorteil des Bildes. Von dem Steinsarg aus rotem veroneser Marmor ist der schwere Deckel zur Seite geschleudert und aus demselben schwebt Christus als Sieger über den Tod, mit einer Siegesfahne in der Linken, in rascher, dem Schwimmen entlehnter Bewegung einsam gen Himmel, Blick und Arme dankbar aufwärts Gottvater entgegen streckend. Das weisse Gewand, das ihn umflattert, ist das Leichentuch, welches in der stürmischen Bewegung nach oben sich dem Körper anschmiegt, während die Enden in weiten bauschigen Falten nach hinten flattern. Unten vorn auf dem Felsboden verehren zwei jugengliche Heilige knieend den Auferstandenen in stummer, begeisterter Andacht: rechts eine Jungfrau von schöner Fülle der Formen, durch den Teller mit den Augen in ihrer Linken als hl. Lucia charakterisiert; links ein junger Diakon in heller geblümter Dalmatika, durch die Fusseisen am

Boden[1]) als der Helfer der Gefangenen, der hl. Leonhard gekennzeichnet. Irrtümlich benennt der alte Galeriekatalog diese Figur als hl. Stephan. Ist schon diese Auffassung der Auferstehung, ohne die Wächter und mit zwei verehrenden Heiligen, eine ganz ungewöhnliche, so ist die Art der Komposition eine äusserst abgewogene, ganz auf die Wirkung des Bildes als Altarblatt berechnete. Daher die Verkürzung des Christus, der dem andächtigen Beschauer in der Kirche entgegenzuschweben schien, während Lucia in das Bild hinein sich ihm zuwendet und mit dieser wieder der mehr nach vorn geneigte Leonhard kontrastiert. Durch diese verschiedenartigen Bewegungsmotive erhält die Komposition ausserordentlich plastische Wirkung. Im Gegensatz und im Ausgleich damit sind die drei Figuren aufs künstlichste regelmässig so geordnet, dass ihre äusseren Konture ein gleichschenkliges hochgestelltes Dreieck bilden. Dieser Aufbau der Figuren ist bei Leonardo, wo er nicht durch das Motiv ausgeschlossen war (wie im Abendmahl und in der Verkündigung) geradezu der regelmässige, sodass wir ihm selbst in seinen Bildnissen, in der sogenannten Crivelli wie in der Mona Lisa des Louvre, begegnen. In den bekannten Kompositionen, die man ihm bisher noch nicht abgesprochen hat, in der Vierge aux Rochers und in der Madonna mit der hl. Anna ebenda, sowie in der Hauptgruppe der unfertigen Anbetung der Könige in den Uffizien finden wir das gleiche Gesetz der Anordnung. Andererseits bietet uns letzteres Bild und in höherem Grade noch der unfertige hl. Hieronymus im Vatikan, sowie unter den Skizzen u. a. eine kleine Madonna in Landschaft (Heliogravüre bei J. P. Richter „The literary Works of Leonardo da Vinci", pl. XL) die gleiche eigentümliche Aufsicht und Verkürzung der Figuren behufs Steigerung der plastischen Wirkung im Raume.

Diese beiden hervorstechenden Eigentümlichkeiten treten bei keinem anderen Meister so ausgesprochen oder eigenartig verbunden hervor. Wo bei Raphael der gleiche Aufbau ähnlich betont ist, wie in mehreren Madonnenbildern der florentiner Zeit, steht der Künstler gerade unter Leonardos Einfluss.

Überzeugender noch als die äussere Gruppierung sprechen die

---

[1]) Welche Beziehung ein kleines jetzt über der Stirn angebrachtes Stück Eisen in Nautilusform ausdrückt, darüber geben weder Cahier noch Mrs. Jameson Aufschluss. Dieses Eisen war, wie ein deutliches Pentiment zeigt, zuerst unten am Hinterkopf angebracht.

Figuren: ihre Bildung, Bewegung und Ausdruck. San Leonardo ist eine Gestalt, nicht nur in jeder Beziehung würdig des grossen Meisters, der nach diesem Heiligen seinen Rufnamen führte, sondern sie zeigt auch das charakteristische Profil des schönen jugendlichen Männertypus, dem wir in verschiedenen Gemälden und namentlich in den Zeichnungen Leonardos begegnen: das vortretende schöngeformte Kinn, den feingeschwungenen Mund mit etwas vorspringender Oberlippe, die längliche, leicht gewölbte Nase und die schön bewegte Stirn. Das Ohr, neuerdings als Merkzeichen zur Erkennung und Unterscheidung der Künstler besonders betont und hier der besterhaltene Teil des Kopfes, ist bis ins kleinste übereinstimmend mit verschiedenen Zeichnungen Leonardos. Dagegen haben die Hände leider durch ältere und neuere Retouchen ihren Charakter so stark eingebüsst, dass sie uns für Bestimmung des Künstlers keinen sicheren Anhalt mehr geben können. Der Ausdruck des Heiligen zeigt in Stellung wie in der Empfindung des Kopfes jenes selbstverlorene Aufgehen in begeisterter Andacht, das mit der strahlenden Schönheit der Formen in so glücklicher Weise vereinigt erscheint, wie es wohl nur Leonardo in den Gestalten seines Abendmahls gelöst hat. Dasselbe Modell scheint die schöne grosse Rotstiftzeichnung eines bartlosen, lebhaft bewegten Kopfes im Louvre wiederzugeben.

Die hl. Lucia ist vielleicht auf den ersten Blick nicht ganz so leonardesk: der Kopf erscheint etwas zu klein und daher der Körper etwas zu voll und namentlich der Unterkörper zu lang und kolossal. Doch begegnen wir der gleichen Erscheinung in verschiedenen Gemälden Leonardos, in denen er stark verkürzte Figuren zeigt: so namentlich in der Verkündigung, in der Anbetung und der Madonna mit der hl. Anna. Eine genauere Prüfung zeigt aber, dass leider der Zustand des Bildes, das Nachdunkeln der Schatten und die fehlenden Mitteltöne im Fleisch, jene Wirkung wesentlich verstärken: in Wahrheit ist der Kopf in Zeichnung und Bewegung ebenso gross gedacht und ausgeführt wie die Gestalt der Heiligen, die durch ihre edle Fülle und grossartige plastische Wirkung gleich auf den ersten Blick den Beschauer bestechend fesselt. In den weichen Formen, im grossen Stil ihrer Zeichnung: dem vollen Kinn, dem grossen Mund mit den schön gebildeten Lippen, den tief liegenden Augen, dem kräftigen, schönen Hals — so wahr und reizvoll als in der oberen Brustpartie der Lucia ist selbst Leonardo in wenigen seiner berühmtesten Gestalten — haben die weiblichen Heiligen in

Leonardos früheren Bildern, in den beiden Verkündigungen, der Anbetung und in der Madonna in der Grotte nur wenig Verwandtschaft mit dieser hl. Lucia; wohl aber sehen wir die ähnliche Auffassung und Bildung des Kopfes, allerdings wieder weiter entwickelt, in der Mona Lisa sowie besonders in den beiden heiligen Frauen auf dem Bilde der Madonna mit der hl. Anna. Man vergleiche namentlich den Kopf der Maria in diesem Bilde. Unter den Zeichnungen des Künstler bietet aber ein zweifelloses Blatt in der Bibliothek zu Windsor ganz den gleichen Kopf, mit ähnlichem Haarschmuck und dem gleichen, sogar in seinen kleinen Ornamenten ganz übereinstimmenden Schleier, welcher in ähnlicher Weise angeordnet ist. Nach Haltung und Ausdruck scheint mir dieselbe, obgleich der Lucia in unserem Bilde noch näher stehend, eine erste Studie zur Maria in der Madonna mit der hl. Anna; freilich von der entgegengesetzten Seite. Es ist dies, wie wir später sehen werden, ein wichtiges Moment zur Bestimmung der Entstehungszeit unseres Bildes. Für diese ist auch der Umstand von Bedeutung, dass die schöne, fast mädchenhafte Jünglingsfigur des Apostels Thomas im Abendmahl in Bewegung, Haltung der Arme und selbst in Zeichnung und Verkürzung von Hals und Kopf der Lucia auffallend gleicht (man vergl. die Photographie nach dem Fresko).

Die beiden Hände, von denen leider die Rechte im Gelenk und im Ansatz des Armes nur noch im Kontur original ist, verläugnen auch so die charakteristischen Eigentümlichkeiten Leonardos nicht: das grosse, schön bewegte Handgelenk und die etwas knochigen, schlanken Finger, welche dadurch, dass sie meist nur im unteren Gelenk gebogen sind, doppelt schlank erscheinen. Man vergleiche die schönen Hände der Madonna in der Verkündigung der Uffizien und namentlich eine Reihe von Zeichnungen: ein grosses in Silberstift ausgeführtes Blatt mit etwa zehn weiblichen Händen in Windsor, sowie eine bei J. P. Richter wiedergegebene Zeichnung (Pl. XXXIII).

Am wenigsten mit Leonardo will sich der Christus zusammenreimen lassen, sowohl seine Gestalt als der Kopf desselben. Leonardos Christusideal in der hingebenden stillen Grösse seines Abendmahls ist seit seiner Schöpfung unbewusst bei Künstlern und Laien das Ideal der Christusauffassung überhaupt geworden. Aber die Verschiedenheit, das Unerfreuliche der Christusfigur in unserem Bilde liegt, glaube ich, wesentlich in der Situation: der wie ein Pfeil aufwärts schiessende Körper widerspricht in seiner

hastigen Bewegung, in seiner starken Verkürzung unserer Auffassung des Heilands, widerspricht namentlich auch dem verklärten, ruhigen Ausdruck des Kopfes, der trotzdem nicht im stande ist, uns mit jener Bewegung auszusöhnen. Empfindlich berührt uns auch das übertrieben weite Auseinanderstehen der Augen und die dadurch herbeigeführte starke Divergenz der Sehaxen; teils wohl auch die Fülle des wallenden Haares, welches den Kopf in etwas gezierter Weise umrahmt. Selbst die Haltung der Fahnenstange hat etwas störend gesuchtes: man empfindet zu deutlich, wie dieselbe einerseits als Fortsetzung des Konturs der Gestalt des heiligen Leonhard zur Abrundung des Aufbaues der Figuren im Dreieck dient, sowie andererseits durch ihre der Bewegung des aufschwebenden Körpers entgegengesetzte Richtung zur Verstärkung der plastischen Wirkung beitragen soll. Doch ist die unerfreuliche Wirkung ebensosehr Folge der Aufgabe als Schuld des Künstlers; und wenn wir die Gestalt des Heilands im einzelnen prüfen, so werden wir uns überzeugen, dass dieselbe keineswegs aus dem Rahmen von Leonardos Typus herausgeht. Man vergleiche nur, da der Kopf des Christus im Fresko und mehr noch die Zeichnung dazu in der Brera nahezu völlig übermalt sind, den Christus auf der bekannten Rötelskizze zum Abendmahl in der Akademie zu Venedig (J. P. Richter Pl. XLVI): er zeigt dasselbe nach unten schmal zulaufende Gesicht mit den weit auseinanderstehenden Augen, den grossen Augendeckeln, dem breiten Nasenansatz, dem geraden Nasenrücken, dem grossen Mund. Der ähnlichen Gesichtsbildung, die wir bei Verrocchio und seinen Schülern vielfach beobachten, begegnen wir aber auch in manchen anderen Köpfen Leonardos, namentlich in jugendlichen Frauenköpfen; so in dem Madonnenkopf der Vierge aux Rochers, im Engelskopf desselben Bildes (eine Studie dazu nach einem weiblichen Modell zeigt die schöne Silberstiftzeichnung No. XLII bei J. P. Richter), in der frühen Zeichnung eines reichgeschmückten Frauenkopfes in den Uffizien (Studie zur kleinen Verkündigung im Louvre) u. s. w.

Für die Extremitäten der Christusfigur bieten gleichfalls wieder die bekannten Louvrebilder, sowie die Studien zu denselben den festen Anhalt: die auffallende Form des Fusses, freilich durch Verputzen entstellt, sehen wir in ganz ähnlicher Form auch bei der hl. Anna; und von den Händen, die auf der kalten Bergesluft von einer leuchtenden Helligkeit und Durchsichtigkeit sind, welche an Correggio erinnern, zeigt die Linke mit

der Fahne in Bildung und Haltung die auffallendste Ähnlichkeit mit der linken Hand der Mona Lisa. Die teilweise missglückte Verkürzung, namentlich in der Wendung des Körpers und in der Brust, ist in Leonardos Gemälden keineswegs ohne Analogien: man vergleiche nur den bekannten Johannes im Louvre. In dem Auferstandenen mag der Umstand, dass der Künstler nicht nach dem Leben, sondern nach einem Mannequin arbeiten musste, zu den Verzeichnungen verleitet haben.

Die ganz eigenartige Auffassung des aufschwebenden Christus scheint auf Leonardos Zeitgenossen besonderen Eindruck gemacht zu haben. Dr. Henry Thode macht mich auf ein Altargemälde des Macrino d'Alba in der Certosa zu Pavia aufmerksam, datiert 1496. Hier ist der Christus in der Auferstehung in der That auffallend ähnlich gestellt, insbesondere der Kopf; und die schöne rechte Hand ist genau kopiert. Auch der eigentümlich flatternde Schurz und die der Lucia verwandte Haltung des kleinen Engels rechts am Grabe sprechen durch die dem Macrino d'Alba sonst ganz fremdartige Bewegtheit für eine Bekanntschaft des Meisters mit unserem Bilde.[1]) Ähnliches ist aber auch bei dem Fresko eines weit bedeutenderen, gleichfalls von Leonardo abhängigen Künstlers der Fall, bei Sodomas Gestalt des schwebenden Christus in der Entzückung der hl. Katharina in San Domenico zu Siena. Auch hier ist die rechte Hand ganz die gleiche wie in unserem Bilde, und Haltung und Gewandung sind, trotz der Verschiedenheiten der Bewegung und Thätigkeit, doch wieder auffallend ähnlich.

Komposition und Figuren bieten also, um das Resultat unserer bisherigen Untersuchung zusammenzufassen, keinen Anlass, an der Autorschaft Leonardos zu zweifeln: vielmehr lassen Aufbau des Bildes wie Auffassung und Bildung der Gestalten nur auf Leonardo schliessen. Freilich ist damit noch nicht gesagt, das Leonardo das Bild auch ausgeführt haben müsse; könnten doch Schüler nach seinem Karton gearbeitet oder selbst Nachahmer Figuren aus Kompositionen des Meisters entlehnt und arrangiert haben. Spricht gegen die letztere Annahme schon die künstlerisch abgewogene Komposition und die Grösse in Bewegung und Ausdruck der Gestalten, so widerlegen sich beide

[1]) Auch in Luinis grossem Fresko der Kreuzigung in Lugano hat der zum Gekreuzigten aufblickende Johannes die gleiche schön bewegte Kopfhaltung der Lucia in unserem Bilde, deren Erfindung kaum auf Luini selbst zurückgeführt werden kann.

Möglichkeiten bei einer Prüfung der Ausführung: der Gewandung sowohl als der Färbung und technischen Behandlung.

Leonardos Vorliebe für prächtige Stoffe und reiche Faltengebung ist nicht nur aus seinen Gemälden, sondern namentlich auch aus seinen zahlreichen Gewandstudien bekannt, die sowohl in Silberstift auf grundiertem Papier wie in grauer Farbe auf Leinwand ausgeführt sind. Aus jedem solchen Gewande fühlen wir die Freude des Künstlers heraus, aus dem Toten etwas Lebendiges zu gestalten: den Stoff als solchen in seiner Pracht und seinen charakteristischen Eigentümlichkeiten treu wiederzugeben, den Körper dadurch zu heben und zugleich durch eine grosse, geschmackvolle Faltengebung den Eindruck des Bildes reicher und reizvoller zu machen. In der berliner Auferstehung trägt nun aber die Gewandung in der Behandlung der Stoffe wie in der Faltengebung so ausgesprochen den Charakter Leonardos, ist so mannigfach und meisterhaft behandelt, dass mir eine genügende Erklärung dieses Umstandes, falls man die Urheberschaft Leonardos leugnet, ausgeschlossen erscheint. Denn sämtliche Schüler und Nachahmer Leonardos zeigen gerade in ihrer Gewandung, dass sie nicht in erster Linie die Natur sondern ein fremdes Vorbild vor Augen hatten, abgesehen davon, dass keiner derselben darin auch nur entfernt den Geschmack und Schönheitssinn seines grossen Meisters entwickelt.

Das Laken, welches den Körper des Auferstandenen gewandartig umhüllt, ist ein feines Linnen von seidenartigem Glanz und verrät in seiner Fältelung und seiner stofflichen Behandlung eine Treue des Studiums und eine Sorgfalt der Ausführung, wie sie nur Leonardo vereinigt hat. Offenbar hat der Künstler ganz nach der Natur gearbeitet und zu dem Zwecke ein Leintuch in starker Zugluft über seinem Mannequin angeordnet, den er auf die rechte Seite gelegt und lang auf dem Boden oder einem Tische ausgestreckt hatte. Die Christusfigur lässt dies noch deutlich erkennen, wie auch das obere flatternde Ende noch verrät, dass es an seinem äussersten Zipfel befestigt war. Wie auf der einen Seite das Laken benutzt und angeordnet ist, um Formen und Bewegung des Körpers zur Geltung zu bringen, und wie trotzdem zugleich der Charakter desselben als zufällige Hülle, die durch die rasche Bewegung und den Luftzug weit aufgebauscht wird, festgehalten ist, dies zeugt allein schon für einen hervorragenden Künstler. Die Sammlungen der Handzeichnungen im Louvre und in den Uffizien bieten eine Reihe ganz analoger Gewandstudien.

Das Kostüm der hl. Lucia stimmt in Stoffen, Anordnung und Behandlung in auffallendster Weise mit den meisten Gemälden und Studien Leonardos überein. Der mit Seide gefütterte Sammetmantel findet sich schon bei dem berühmten Engel Leonardos in Verrocchios „Taufe Christi" in der Akademie zu Florenz; und ähnliche Mäntel sehen wir in der Verkündigung der Uffizien und in der Madonna in der Grotte, sowohl in dem pariser wie in dem londoner Exemplar derselben. Die Art wie der Stoff wiedergegeben, wie der Mantel teilweise umgeschlagen ist, um das Futter zu zeigen, und wie der auf dem Boden aufstossende Saum angeordnet ist, bekundet in allen diesen Bildern dieselbe Auffassung, denselben Geschmack; der grosse Künstler verrät sich aber zugleich in der Mannigfaltigkeit der Motive und in der Art ihrer Verwertung. Einen glänzenden Beweis für Leonardos Freude am Naturstudium liefert gerade die eigentümliche Erscheinung, dass unter den Studien zu solchen Gewandmotiven, deren der Louvre, die Uffizien und die Bibliothek zu Windsor eine nicht unbeträchtliche Zahl besitzen, nicht Eine in irgend einem Gemälde direkt benutzt erscheint. Wir könnten von denselben daher ebensogut behaupten, sie seien Vorarbeiten zu unserem Auferstehungsbilde als zur Vierge aux rochers, zur Verkündigung oder selbst zur Anbetung der Könige: der Künstler wurde nicht müde, bis zur Vollendung des Bildes immer neue Studien direkt nach der Natur zu machen.

Das Untergewand der Lucia, aus dünnem geblümten Stoff, hat in seiner feinen Fältelung mehr Verwandtschaft mit den späteren Gemälden Leonardos, zu der Mona Lisa und zur Madonna mit der hl. Anna, bei welcher die Vorliebe für dünne Stoffe und reiche kleine Fälterung so charakteristisch ist. Besonders auffallend ist auch hier eine für alle Perioden bezeichnende Eigentümlichkeit des Künstlers, die Anordnung des Ärmels. In allen seinen Gemälden sehen wir Leonardo eine ungewöhnliche Sorgfalt darauf verlegen, durch ein Aufbauschen der Falten, ein Abbinden oder Heften des Ärmels nicht weit unter der Schulter die einförmigen parallelen Konturen des Armes möglichst aufzuheben und künstlerisch zu beleben. Von der Verkündigung bis zur Madonna mit der hl. Anna finden wirdas gleiche Bestreben in der mannigfachsten Weise ausgesprochen und aufs glücklichste gelöst. Störend wirkt in unserem Bilde nur der eine Umstand, dass am Oberarm in der Nähe der Schulter durch Verputzen die Faltengebung und die zierliche Dekoration

des Stoffes zum Teil verschwunden ist, wie der durchscheinende Kreidegrund zweifellos macht.

Die Verzierungen der Stoffe sind namentlich in Leonardos früheren Gemälden, sobald sie gut erhalten sind, besonders liebevoll behandelt und stimmen in Zeichnung und Ausführung ganz mit den Verzierungen des Ärmels, dem Kleidersaum, der Stickerei des Schleiers auf unserem Bilde überein: so im Engel der Verkündigung und der Vierge aux rochers, der Saum am Kleid der Mona Lisa u. s. f. Verwandte Zeichnung hatte auch der, nur in wenigen Resten erhaltene schmale in Gold aufgesetzte Saum des Leichentuches. Hier gerade zeigt sich der Meister so gross: der Geschmack und das Verständnis, mit dem diese Blümchen, Kreise, Verschlingungen nicht nur erfunden sind, sondern sogar nach Ausdehnung oder Fältelung des Stoffes gedehnt oder verkürzt erscheinen, beweisen eine Freude und eine Vertiefung der Beobachtung, wie sie nur Leonardo besessen hat.

Dass die Anordnung des Haares und des Kopfschleiers der hl. Lucia für Leonardo ganz bezeichnend ist, kann ich aus der Madonna mit der hl. Anna sowie aus zahlreichen trefflichen Kopfstudien des Künstlers als allgemein bekannt voraussetzen. Die Broche mit der Perle, die ähnlich bei Verrocchio und seinen Schülern häufig wiederholt ist, findet sich völlig identisch in dem neuerdings viel besprochenen und leider bestrittenen köstlichen weiblichen Profilbildnisse der Ambrosiana.

Für die Behandlung der Dalmatica des heiligen Leonhard bieten allerdings Leonardos Gemälde und Zeichnungen keine so direkte Vergleichungspunkte, da er ein ähnliches Messgewand sonst meines Wissens nie gemalt oder gezeichnet hat. Dennoch ist der grosse Künstler in seiner Eigenart auch hier nicht zu verkennen. Der grobe, schwerfällige Stoff ist so geschickt angeordnet, dass die wenigen Falten, die er bildet, von grossartigster Form sind, und dass der Beschauer den jugendlichen schönen, elastischen Körper des Heiligen noch darunter ahnt. Man beachte namentlich den rechten Ärmel und die für Leonardo so charakteristische Gewandpartie auf dem Boden. Auch hier zeugt die Zeichnung und die Verteilung der zierlichen eingewebten Blümchen von dem liebevollen Studium und dem Geschmack des Leonardo. Derselbe feine Naturalismus macht sich auch in der Behandlung des etwas abgetragenen Sammetkragens sowie der faltenlosen, augenscheinlich schon in jener Zeit innen mit

Pappe oder einem ähnlichen steifen Stoff ausgefüllten Plagula und Stola transversa des jungen geistlichen Würdenträgers geltend.

Die Färbung in der Auferstehung zeugt von einem grossen koloristischen Talent, das in demselben streng gesetzmässigen Sinne und mit derselben fast peinlichen Sorgfalt gehandhabt ist, wie Komposition und Zeichnung. Massgebend ist der Gegensatz zwischen leuchtend warmen rotgelben und kühlen blaugrünen Farben, der namentlich in einem ausgebildeten Helldunkel seine Ausgleichung findet. Beides ist für Leonardos Gemälde gleich charakteristisch, und zwar gewinnt das Helldunkel (das „sfumato", wie es Leonardo selbst schon sehr bezeichnend nennt) in Leonardos Werken allmählich eine immer grössere Bedeutung und lässt die Lokalfarbe mehr und mehr zurücktreten. Danach steht unser Gemälde etwa in der Mitte zwischen der Madonna in der Grotte und der Madonna mit der hl. Anna, eine Zeit der Entstehung des Bildes, die sich auch — wie wir gleich noch näher erörtern werden — aus allen anderen Eigentümlichkeiten desselben ergiebt.

Die Art, wie der braunrote Sammetmantel der Lucia mit seinem Futter von warmer gelblichweisser Seide über dem tiefblauen Kleid mit einem ins Grünliche fallenden Ton angebracht ist, hat schon mit der Farbenzusammenstellung im Engel von Verrocchios Taufe und in der Verkündigung der Uffizien, namentlich aber mit der Farbengebung in der Vierge aux rochers, dem unfertigen männlichen Bildnis der Ambrosiana, der sogenannten Crivelli im Louvre und dem ähnlichen jungen Mädchen mit dem Hermelin im Czartorisky-Museum zu Krakau die auffallendste Verwandtschaft; selbst noch in der Färbung der Mona Lisa ist dasselbe Prinzip herauszuerkennen. Die in der Lucia angegebene Note klingt im ganzen Bilde, bis in den steinigen Vordergrund und in die ferne Landschaft, nach. In der feinen grünlichweissen Dalmatica, mit ihrem kleinen farbigen Blumenmuster, und in dem durch sein Helldunkel mannigfach farbig belebten glänzend weissen Laken, das den Körper Christi einhüllt, hat der Künstler die nötigen Gegensätze gefunden, um die reiche und starke Färbung im roten Sarkophag, in der Lucia und zum Teil auch in der Landschaft zu einer ruhigen und harmonischen Wirkung zu bringen.

Das sicherste Kennzeichen für die Originalität eines Gemäldes ist die Behandlung desselben, die „Handschrift" des Malers, da sie gewisse, oft unbedeutende, aber augenfällige Eigentümlichkeiten nicht verleugnet, welche jeden Künstler verraten.

Die charakteristischen Eigentümlichkeiten von Leonardos Malweise sind aber in der Himmelfahrt besonders deutlich ausgeprägt.

Der unfertige Zustand der meisten auf uns gekommenen Gemälde Leonardos aus dessen verschiedenen Zeiten gestattet uns in seine malerische Technik einen so vollständigen Einblick, wie wir ihn in die Behandlung weniger anderer Künstler haben: wir verfolgen seine Gemälde von der einfachen bräunlichen Untertuschung, wie im Hieronymus und in der Anbetung der Könige, zur Untermalung in Lokalfarben, wie im männlichen Bildnis der Ambrosiana und in der londoner Madonna in der Grotte, und schliesslich zur Vollendung der Mona Lisa, welche der nie mit sich zufriedene Künstler als unfertig aus der Hand gab, obgleich sie uns wenigstens in ihren Hauptteilen schon als übervollendet erscheint. Charakteristisch ist den fertigen Gemälden Leonardos eine etwas zähe Flüssigkeit der Farben (mit Ausnahme der frühesten Gemälde mit einem mehr trocken-pastosen Farbenauftrage), die mit einem Netz von zahlreichen feinen regelmässigen Rissen durchzogen sind, welche die Farben in der Nähe etwa wie das Cracquelé auf chinesischem Porzellan erscheinen lassen. Da trotzdem der Farbenauftrag verhältnismässig dünn ist, so sind diese Risse offenbar entstanden durch einen warmen gefärbten Firnis, mit welchem der Künstler die kühlen Farben überging, ehe diese völlig getrocknet waren. Besonders auffallend ist diese Art von Cracquelé im Fleisch, wo es jedoch keineswegs störend ist, vielmehr in gewisser Entfernung den Eindruck der Wirklichkeit erhöht, indem es die Haut wie porös und gefurcht erscheinen lässt. Genau wie wir dies in den Bildnissen der Crivelli und der Mona Lisa beobachten, tritt es auch in unserer Auferstehung zur Erscheinung. Und wie in jenen und den meisten sonst beglaubigten Werken Leonardos die Wirkung einzelner Farben im Schatten durch Nachdunkeln beeinträchtigt und getrübt ist, so ist es auch hier der Fall, namentlich im Mantel der Lucia. Auch die eigentümliche Veränderung der Fleischfarbe in ein violettes Rot, die teilweise schon in der Mona Lisa, namentlich aber im sogenannten Bacchus des Louvre durch Auswachsen des Eisenvioletts sich geltend macht, tritt bei der Auferstehung im hl. Leonhard und besonders stark, ja störend in den Fleischteilen der hl. Lucia hervor. Wo die Oberfläche des Bildes noch unberührt ist, hat die Farbe auch die dem Leonardo eigentümliche schöne emailartige Wirkung, namentlich im Kopf und Gewand des Christus, teilweise auch in den Kleidern der beiden Heiligen.

Eine sehr auffällige Verschiedenheit zwischen der grossen Vollendung der meisten Teile des Bildes und einzelnen ganz prima und keck hingesetzten Farbenflecken, namentlich in den Haaren des Christus und an verschiedenen Stellen der Landschaft, ist nicht etwa — wie man bei flüchtiger Betrachtung zu glauben geneigt ist — auf Übermalungen von späterer Hand zurückzuführen (diese sind als solche leicht zu erkennen), sondern erklärt sich offenbar daraus, dass der Künstler an dem Altare, auf welchem das Bild zur Aufstellung kam, einzelne Teile für die Ferne nicht wirkungsvoll genug fand. Er suchte diesen Mangel an Ort und Stelle durch einige wenige breite Pinselstriche zu verbessern; und wie ihm dies gelang, beweist die Wirkung, welche diese in der Nähe fast unverständlichen Farbenklexe in der Entfernung von einigen Schritten hervorbringen.

Von hervorragender Bedeutung ist in unserer Auferstehung die Landschaft, sowohl der felsige Vordergrund als das breite Flussthal mit seiner Bergferne im Grunde links. Aus den Gemälden und Zeichnungen Leonardos sind uns die eigentümlichen Basaltbildungen, welche den Mittelgrund des Bildes einnehmen, und die auch den Charakter der Ferne mit bestimmen, so geläufig, dass schon danach jeder halbwegs mit dem grossen Meister Vertraute dies Bild auf den ersten Blick in die Nähe des Leonardo bringen wird. Der dem Meister eigene grosse Sinn für die Natur und ihre Gesetze, sein unermüdlicher Forschereifer, welcher in ihm so mächtig war, dass er selbst in seiner künstlerischen Empfindung keine Schranken fand und gelegentlich dieselbe sogar beeinträchtigt — die Unfertigkeit sowohl als die überfleissige Ausführung seiner Gemälde haben hierin ihren Hauptgrund —, musste in den vulkanischen Erscheinungen auf der Erdoberfläche und ihren eigentümlichen Bildungen besonders interessante Aufgaben des Studiums finden. Eine Reihe von Notizen in seinen Büchern legen neben zahlreichen Zeichnungen Zeugnis dafür ab; und in den Gemälden treten diese Basaltbildungen, nachdem der Künstler sie, bereits im Mannesalter, sei es in den Alpen oder (wie neuerdings behauptet ist) in Armenien zuerst kennen gelernt hatte, beinahe ausnahmslos in den Hintergründen in bedeutungsvoller Weise zur Geltung. So auch hier in der Auferstehung: der ausgewaschene Felsboden im Vordergrunde wie die Felswand rechts mit ihren säulenartig aufsteigenden Dolomiten und die in der Ferne durch das breite Bergthal von granitartigen Formen durchsetzende Kette dieser steilen Dolomitkegel sind mit dem-

selben Verständnis für diese eigentümliche Naturbildung erfunden, mit derselben ausserordentlichen, die malerische Wirkung geradezu beeinträchtigenden naturhistorischen Treue und Liebe ausgeführt, wie in den beiden Madonnen in der Grotte und in dem Hintergrunde der Mona Lisa und der Madonna mit der hl. Anna. Die gleichen Bildungen finden wir in einer ganzen Reihe flüchtiger Zeichnungen, die zum Teil in J. P. Richters „Leonardo" wiedergegeben sind; unter mehreren nicht reproduzierten kleinen Rotstiftzeichnungen in Windsor befindet sich eine, welche man für die Studie zu dem Flussthal der Auferstehung halten könnte. In diesen Zeichnungen finden wir auch genau das Vorbild für die eigentümliche Wolkenbildung unseres Bildes wieder, sowie die Formen und Behandlungsweise der Bäume und Büsche in der Ferne und der kleinen lombardischen Stadt am Ufer des seeartig breiten Flusses; man vergleiche dafür die Rotstiftzeichnung bei J. P. Richter Pl. XXIX. Die helle kalte Bergluft, auf welcher die Gestalt des Auferstehenden wie geisterhaft verklärt erscheint, die duftige Ferne mit den schmalen, auf den Thälern lagernden Nebelstreifen sind Zeugnisse einer Beobachtung, die auf jeden Freund der Alpennatur durch die innerhalb der älteren italienischen Kunst fast einzig treue, poetische Wiedergabe derselben eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausüben wird. Ebenso verrät sich dasselbe Forscherauge, wie in der Vierge aux Rochers und schon in der Verkündigung, so auch hier in der Wiedergabe der kleinen vereinzelt aus dem Felsboden aufspriessenden Pflanzen, in denen z. B. im Epheu am Sarkophag jedes einzelne Blatt in seiner Stellung, seiner Verkürzung und seinem Schatten unmittelbar nach der Natur wiedergegeben ist. Dass hier nur einige wenige Pflänzchen angebracht sind, während in der Vierge aux rochers eine reiche Alpenflora dem Boden entsprosst und in der Verkündigung der Uffizien der Boden sogar dicht wie eine Wiese mit Blumen und Kräutern bedeckt ist, erscheint mir wieder als ein charakteristisches Merkmal für die Entstehung des Bildes in der mittleren Zeit des Künstlers, etwa zwischen der Madonna in der Grotte und der Madonna mit der hl. Anna, in welcher auf dem nackten Felsboden nur noch in der Ferne ein Baum sichtbar ist. Auch die Erfindung der Bergformen in der Auferstehung zeigt denselben Übergang zwischen jenen beiden Gemälden des Louvre, den Übergang von überreichen, phantastischen Formen zu einfacheren, mehr als Hintergrund behandelten Motiven.

Für diese Datierung unseres Gemäldes in die frühere Zeit

seines Aufenthaltes in Mailand, etwa bald nach der Lucrezia Crivelli und dem unfertigen männlichen Bildnis der Ambrosiana, jedenfalls vor Ausführung der Bronzestatue und des Abendmahls, sprechen auch alle anderen Anzeichen. Wir beobachten hier den Übergang von den etwas schlanken Gestalten der frühesten Gemälde zu der weichen Fülle der letzten Werke; von zierlichen und selbst etwas kleinen zu grossen und volleren Formen; und im interessanten Gegensatz dazu von einem grossen, knitterigen Faltenwurf zu kleinen zahlreichen Parallelfalten, womit auch ein Übergang von dicken Sammet- und Seidenstoffen zu vorwiegend dünnen, gazeartigen Stoffen zusammenhängt; von einer klaren leuchtenden Lokalfärbung bei einfacher Beleuchtung zu stärkerem Helldunkel, schwärzlichen Schatten und unbestimmten Farben.

Es ist vielleicht nicht überflüssig, wenn ich zum Schluss noch darauf aufmerksam mache, dass diese Eigentümlichkeiten des Auferstehungsbildes, welche ich als ganz charakteristische Kennzeichen von Leonardos Kunstweise nachzuweisen suchte, bei keinem der Schüler oder Nachfolger Leonardos sich ähnlich, sei es auch nur vereinzelt, nachweisen lassen; nicht einmal in Bildern, welche dieselben anscheinend unter Aufsicht ihres Meisters und mit Benutzung von dessen Kartons oder Gemälden ausgeführt haben. Man vergleiche z. B. drei unter Leonardos Namen berühmte Gemälde der Eremitage: die hl. Familie, wahrscheinlich von Cesare da Sesto, die sogen. Columbine von Luini und die Madonna Litta; letztere von einem dem Leonardo am nächsten stehenden noch namenlosen Schüler, von dem u. a. auch das köstliche dem Boltraffio zugeschriebene Madonnenbild in Budapest herrührt. Auch die Brera in Mailand mit Marco d'Oggionnos Sturz des Lucifer und das Museo Poldi ebenda mit der kleinen Madonna von Pedrini, unsere berliner Galerie mit Pedrinis Magdalena oder der herkömmlich (ohne jede Beglaubigung) dem Francesco Melzi zugeschriebenen Pomona, der Louvre in Solarios „Vierge au coussin vert", Dresden in seiner „Herodias", von deren Meister die Ambrosiana noch zwei Bilder aufzuweisen hat: alle diese Sammlungen liefern von Leonardos Schülern und Nachfolgern in hervorragenden Gemälden derselben, die sich besonders eng an Leonardo anschliessen, den Beweis, dass keiner von allen die Auferstehung erfunden oder gemalt haben könne. Denn, soweit nicht spätere Übermalung und Verputzung das Bild entstellt haben, trägt die Ausführung durchweg den Cha-

rakter des Meisters; und das tiefe Verständnis und der unsägliche Fleiss, womit oft gerade das Kleinste erfunden und durchgebildet ist, beweisen am schlagendsten, dass das Ganze dem einen grossen Meister gehört.

Freilich beeinträchtigt diese ausserordentliche Durchführung, die in der Doppelnatur Leonardos, des Künstlers und Naturforschers, begründet ist — was ich hier noch einmal ausdrücklich wiederhole — die malerische Wirkung dieses wie der meisten Gemälde Leonardos. Wesentlich darin liegt der Grund, dass Leonardo bei dem spezifisch malerischen Sinn unserer heutigen Kunst zwar als Theoretiker viel genannt und in seinen Studien und Skizzen viel bewundert, in den meisten seiner Tafelgemälde aber jetzt viel zu wenig oder gar nicht beachtet wird.

Müssen wir so jede Verbindung des Auferstehungsbildes mit irgend einem Nachfolger Leonardos abweisen, so bietet dasselbe aber nicht uninteressante Anknüpfungspunkte mit Leonardos Lehrer Verrocchio. Im Anschluss an das, was ich über Leonardos Beziehung zu Verrocchio im allgemeinen und insbesondere in seinen Jugendwerken gesagt habe, möchte ich hier nur die Verwandtschaft in Anordnung und Bewegung des Auferstehungsbildes mit einzelnen Kompositionen Verrocchios hervorheben. Schon das auf Verrocchio in seiner Erfindung zurückgehende Altarwerk vom Meister des Rossi-Altars im Louvre (vgl. S. 121 f.) zeigt in den Hauptfiguren den ähnlichen Aufbau. Stärker ist dies noch mit dem Kenotaph des Kardinals Forteguerri in Pistoja der Fall, namentlich in der Thonskizze dieses Denkmals. Die aufschwebende Figur der Caritas entspricht dem Christus in unserem Bilde, dessen Hülle in den weissen flatternden Gewändern jener Komposition mehrfache Analogien findet. Namentlich auffallend ist, worauf mich Robert Vischer aufmerksam machte, die Verwandtschaft der hl. Lucia mit der Figur der Hoffnung in ihrer stürmisch andächtigen Bewegung, Verkürzung des Kopfes und Haltung der Arme. Wenn es auch nicht gerechtfertigt sein mag, aus solchen Anklängen die Folgerung einer direkten Beziehung zwischen beiden Kunstwerken aufzustellen, so wäre doch eine, vielleicht unbewusste, Erinnerung an dieses hervorragende Werk seines Lehrers, dessen Entwurf und Modell gerade in den Jahren entstand, in welchen Leonardo als Gehilfe in Verrocchios Werkstatt sich befand, durchaus natürlich.

VIII.

Versuche der Bildung weiblicher Typen in der Plastik des Quattrocento.

Die Plastik der christlichen Zeit war von vornherein in einer ungünstigen Lage gegenüber der antiken Plastik, da ihre beiderseitige Stellung zu der höchsten Aufgabe der Kunst, der Darstellung religiöser Motive, eine so ganz verschiedene ist. Die antike, vor allem die griechische Plastik hat selbst an der Ausgestaltung der Göttertypen mitgearbeitet; dieselben erhielten durch die Abbilder zum Teil erst ihre feste, dem Volke geheiligte Gestalt. Dagegen hatte die Plastik der christlichen Zeit, als sie zuerst in umfassenderer Weise zu religiösen Aufgaben berufen wurde, bereits scharf ausgeprägte Dogmen mit abstrakten, unpersönlichen Begriffen sich gegenüber, die eine Ausgestaltung zu fester künstlerischer Form, zu eigentlichen Typen teilweise von vornherein ausgeschlossen. Auch wirkte der Umstand, dass die absterbende antike Kunst, welcher diese Aufgaben zunächst zufielen, die ihr geläufigen alten Typen den neuen Begriffen und idealen Gestalten anzupassen suchte, in mancher Beziehung ungünstig und hinderte namentlich die frische, eigenartige Bildung charaktervoller Gestalten der heiligen Geschichte. Als dann im elften und zwölften Jahrhundert auf den Trümmern der erloschenen antiken Kunst neue Völker aus ihrem Bedürfnis und ihren Idealen heraus Neues zu schaffen sich bestrebten, mussten sie jene halberstarrten altchristlichen Schöpfungen als geheiligte zunächst einfach übernehmen und konnten nur allmählich an deren Fortbildung und Neugestaltung arbeiten. Die allegorischen und symbolischen Gestalten, welche die Scholastik des Mittelalters

weiter hinzufügte, sind so unbestimmter, wenig plastischer Natur, dass die Kunst nur mit Hilfe eines schwerfälligen Apparates von Emblemen und sonstigem Beiwerk sie zum Ausdruck zu bringen im stande war. Sie gehen daher auch so wenig in das allgemeine Bewusstsein über, dass sie meist schon vor dem ersten naturalistischen Hauch des beginnenden Quattrocento verschwinden oder doch sehr zurücktreten; und was die neue Zeit davon beibehält, gestaltet sie in realistischer Weise um. Wie die Madonna für das Quattrocento nur eine junge schöne Frauengestalt ist, die bald mehr als Mutter, bald mehr als Jungfrau, selten nur als Himmelskönigin aufgefasst wird: so bieten auch die Tugenden für den Künstler dieser Zeit nur den willkommenen Anlass zur mannigfaltigen Darstellung anmutiger und individueller Jungfrauengestalten, die wir, ohne Beischrift oder Attribut, nur schwer und ausnahmsweise als solche herauserkennen würden. Wo aber die Kunst dieser Zeit einmal, meist aus antiquarischem Interesse des Auftraggebers, sich auf grössere allegorische Darstellungen einlässt, ist sie mindestens eben so unverständlich, wie die Kunst des Trecento, und steht dabei in der Regel hinter dieser durch den Realismus, mit welchem auch diese rein idealen Phantasiegebilde in die Erscheinung gebracht werden, noch wesentlich zurück.

Zuerst in Florenz, und nur hier nachhaltig, sehen wir den Versuch machen, einzelne besonders beliebte und charakteristische Heiligenfiguren typisch auszugestalten. Auch hierin geht die Plastik voran und ist insbesondere Donatello nicht nur der bahnbrechende, sondern auch beinahe allein der eigentlich schaffende Künstler. Den Schutzheiligen von Florenz, Johannes den Täufer, welcher von dem Florentiner nicht weniger verehrt wurde als von dem Venetianer der hl. Markus, hat Donatello in zwei verschiedenen, gleich charakteristischen und gleich grossartigen Typen der späteren Kunst ein für allemal vorgezeichnet: als den jugendlichen Schwärmer, der unter Entbehrungen und in Selbstpeinigung für eigenes Seelenheil und für die Rettung seines Mitmenschen nach Abhilfe sucht; und als den im Fasten und Beten gestählten und gealterten Wüstenprediger, der, von irdischen Bedürfnissen kaum noch berührt, unerbittlich die Sünden geisselt und Busse predigt. Beide Typen hat er in verschiedenen bekannten Standbildern in Bronze, Marmor und Holz ausgebildet; den einen in den Marmorstatuen des Bargello und im Pal. Martelli zu Florenz, sowie in der Reliefbüste des Bargello, den andern in den Bronzefiguren des Doms zu Siena und des berliner Museums,

sowie in der bemalten Holzstatue der Frari zu Venedig. Ebenso glücklich und grossartig hat Donatello den Typus der siegesgewissen ritterlichen Jugend in seiner Georgsstatue an Or San Michele und im David gezeichnet, sowohl in der berühmten Bronzestatue des Bargello, als in zwei Marmorstatuen ebenda und im Palazzo Martelli. Beide Typen, der David wie der Johannes, werden von der jüngeren Schule der florentiner Bildhauer festgehalten; aber der Entwickelung der florentiner Kunst entsprechend, werden sie nicht nach der Seite des Charakteristischen weiter gebildet, sondern als Typen des heiteren, arglosen Knabenalters. So die Johannesstatuen des Antonio Rossellino und des Benedetto da Majano im Bargello und namentlich Verrocchios Bronzestatue des David ebenda. Aus derselben Richtung ersteht dann auch der hl. Sebastian, nicht als Charakterfigur, sondern als Verkörperung der Schönheit des jugendlich-männlichen Körpers, was beim Johannes erst Michelangelo wagte. Antonio Rossellinos Marmorstatue in der Pieve zu Empoli und die des Matteo Civitale im Dom zu Lucca sind dafür die bekanntesten und schönsten Beispiele; ihnen schliesst sich die Statue des Michele Maini aus Fiesole in der Minerva zu Rom nicht unwürdig an.

Auch von den weiblichen Heiligen sehen wir einige wenige in ähnlicher Weise unter den Händen der Bildhauer Toskanas zu typischen Figuren sich gestalten. Auffallend ist, dass keiner derselben sich an die Darstellung des nackten weiblichen Körpers wagte, wozu Eva die erwünschte Gelegenheit geboten hätte. Die einzige nennenswerte Statue der Eva, als Gegenstück des Adam, versucht ein Künstler des Nordens, der Veroneser Andrea Bregno, welcher in seiner Eva am Dogenpalast wohl das beste geleistet hat, was die italienische Skulptur des Quattrocento in der Darstellung des nackten weiblichen Körpers aufzuweisen hat. Aber er erhebt sich darin keineswegs über die Wiedergabe des Modells, welches er gross und breit, aber doch mit möglichster Treue und durchaus realistisch zur Darstellung bringt.

Eine eigentümliche Bedeutung als typische Gestalt hat eine bei den republikanischen Florentinern des Quattrocento besonders beliebte Heroine des alten Testaments, die Judith, welche zu wiederholten Malen, namentlich von den florentiner Malern dargestellt wurde. Auch unsere Galerie bewahrt ein besonders anziehendes Bildchen dieser Art von der Hand des Domenico Ghirlandajo, das früher irrtümlich dem Mantegna zugeteilt wurde.

Die schwierige Aufgabe, diese biblische Heldengestalt als plastische Freifigur, gewissermassen als Gegenbild des David, hinzustellen, hat wiederum Donatello gewagt, und zwar er allein; aber dass die als Aufsatz eines Brunnens geplante Statue, welche jetzt einen Bogen der Loggia de' Lanzi schmückt, ihm ebenso gelungen sei, wie die Gestalten des Täufers, des jungen David u. s. f., kann man nicht behaupten. In Andordnung und Bewegung für ihren Zweck wenig glücklich, giebt sie auch in Ausdruck und Haltung uns keineswegs den Begriff einer in idealer Schwärmerei für Freiheit und Vaterland selbst vor dem Morde nicht zurückschreckenden Jungfrau. Augenscheinlich hat jedoch Donatello diese Seite überhaupt weniger hervorheben wollen, als die Strafe an der dem eingefleischten Republikaner verabscheuungswürdigen Tyrannei; und gerade nach dieser Richtung befriedigt seine Gruppe sehr viel mehr.

Zu einer echt typischen Gestalt wird in Florenz die Büsserin Magdalena ausgebildet, deren Kultus seit dem dreizehnten Jahrhundert durch die Bettelmönche einen bedeutenden Umfang angenommen, und die in Folge dessen seit jener Zeit auch die Kunst in mannigfacher Art beschäftigt hat. Auch hier geht Donatello voran, welcher in der bekannten bemalten Holzstatue im Battistero zu Florenz das weibliche Gegenbild zu seinem Täufer hinstellen wollte: die in Selbstpeinigung und Kasteiung verzehrte Büsserin. Wohl in keiner anderen Statue der Renaissance Italiens ist tiefer Seelenschmerz gepaart mit körperlichem Elend in solcher Stärke und solchem Realismus wiedergegeben worden; dabei ist doch durch die freudige Zuversicht auf Erlösung aus der doppelten Pein der Eindruck des Abschreckenden, wenn nicht ganz benommen, so doch sehr gemildert worden. Dass Donatello mit dieser grossartigen Büssergestalt bei seinen Zeitgenossen einen ähnlichen Erfolg erzielte, wie mit der verwandten Figur des Täufers, geht aus ein paar kleineren freien Wiederholungen in Thon hervor, welche schon dem letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts angehören: die eine im South Kensington Museum in London, die andere im Besitz des Kunsthändlers Stefano Bardini in Florenz. In beiden ist die Heilige in einem Kranz von Cherubim auf Wolken zum Himmel emporsteigend dargestellt. Ein weiteres Zeugnis für die Popularität von Donatellos Gestalt ist der Umstand, dass selbst Desiderio sich noch nicht von dem durch Donatello vorgezeichneten Typus zu entfernen wagt; seine erst nach seinem Tode von Benedetto da

Majano vollendete Holzstatue der Magdalena in Sta. Trinità zu Florenz hat noch einen ähnlich herben Charakter, ist fast von der gleichen erschreckenden Hagerkeit wie Donatellos Statue im Battistero. Erst in ein paar Gemälden der jüngeren florentiner Schule, welche beide auf die Werkstatt des Verrocchio zurückgehen und schon früher von mir besprochen sind (vergl. S. 123 und 144), ist die Heilige jünger und weniger abgezehrt, mehr als die schwärmerische, in visionären Empfindungen lebende Einsiedlerin aufgefasst: in der Einzelgestalt der betenden Magdalena Credis in der berliner Galerie (No. 103) und in der ähnlichen Figur auf dem grossen Madonnenbilde des Louvre (No. 347, irrtümlich dem Cosimo Rosselli zugeschrieben). Das Vorbild, auf welches beide Maler zurückgehen, glaube ich in einer Figur gefunden zu haben, deren Modell im Jahre 1882 in Florenz für unsere Sammlung erworben wurde: ich stehe nicht an, dieselbe für ein eigenhändiges Werk des Andrea del Verrocchio zu erklären. Die Verwandtschaft mit den beiden genannten Bildern überhebt mich wohl des Beweises, dass auch diese Figur zum mindesten in den Kreis des Verrocchio gehört; denn das eine dieser Bilder ist ein Hauptwerk des Schülers und langjährigen Werkstattsgenossen von Verrocchio, während das andere als eine Arbeit seiner Werkstatt, wahrscheinlich nach Verrocchios Entwurf, wohl nicht mehr bezweifelt werden wird.

Was mich bestimmt, die kleine Figur (sie misst von den Knien bis zum Scheitel 39 Centimeter) für eine eigenhändige Arbeit des Verrocchio anzusehen, ist ihre künstlerische Überlegenheit über jene Arbeiten seiner Schüler. Geschickter in der Anordnung, jugendlicher und schöner in den Formen, reizvoller und feiner in der Bewegung, inniger in der Empfindung, verrät sie doch zugleich ein weit treueres Studium der Natur; mit einem Worte, sie zeigt, mit den Gestalten jener Bilder verglichen, den Meister gegenüber den Schülern und Nachahmern. Das Modell, welches der Künstler für seine Figur benutzte, war eine grosse stattliche Jungfrauengestalt von reifen Formen, die aber durch Krankheit oder schlechte Ernährung stark zurückgekommen war; darauf deuten die auffallend grossen Extremitäten, namentlich Hände und Füsse, darauf auch die abfallenden Schultern und der lange Hals. Wie der Künstler durch diese Formen doch den Eindruck schwärmerischer Andacht und innigsten Dankgefühls nicht stört, wie er den Körper in die Fülle des herrlichen goldigen Haares einhüllt, ohne ihn zu verstecken, indem er das-



selbe einfach und natürlich wie ein Gewand sich anschmiegen lässt: das Alles ist mit einer Meisterschaft gelöst und so unmittelbar empfunden, dass nur auf Verrocchio selbst, nicht auf einen seiner Schüler oder Nachfolger geschlossen werden darf. Auch die Bemalung des Fleisches und die Vergoldung der Haare, leider nur noch in einzelnen Resten erhalten, sind mit höchster künstlerischer Vollendung ausgeführt. Auffallend ist, wie der Renaissancekünstler darin mit der Antike übereinstimmt; die Wirkung der Bemalung (und wahrscheinlich auch die Ausführung derselben) ist nahezu die gleiche wie in den besten Figürchen, welche uns die Gräberstätte von Tanagra und die Grabhügel von Kertsch erhalten haben.

Dass Verrocchio zu seinen Bildwerken, namentlich zu seinen Goldschmiede-Arbeiten regelmässig solche Modelle zu machen und dieselben aufs fleissigste durchzubilden pflegte, wissen wir nicht nur durch Vasari. Es hat sich von seiner Hand auch noch eine verhältnismässig grössere Zahl solcher Modellfigürchen erhalten: zwei im Besitz von Baron Alphonse Rothschild in Paris und zwei andere in der Salle Thiers im Louvre, endlich der schlafende Jüngling in unserer Sammlung; dazu lässt sich auch unser Aktfigürchen für den David und lassen sich im weiteren Sinne die beiden liegenden Putten unserer Sammlung sowie das herrliche Madonnenrelief in Sta. Maria Nuova zu Florenz rechnen (vergl. oben unter Verrocchio). Denn auch letztere sind offenbar als Vorlagen für Marmor- oder Bronzearbeiten ausgeführt worden. Alle diese Figuren weisen, soweit die Polychromie nicht mehr erhalten ist, doch noch Reste einer solchen auf, welche auf vollständige und sorgfältige Bemalung schliessen lassen.

Ein zweites, gleichfalls 1882 in Florenz für unsere Sammlung erworbenes Bildwerk zeigt die Büste einer anderen weiblichen Heiligen, deren plastische Ausbildung im Quattrocento in ähnlicher, wenn auch nicht in gleich scharfer Weise zu einer typischen Gestalt angestrebt worden ist, die Büste der hl. Katharina von Siena. Es ist begreiflich, dass die hl. Nonne, die erst 1461 kanonisiert wurde, gerade am Ort ihrer Geburt und ihrer Thätigkeit, in Siena, vorwiegend verehrt und in Bild und Statue gefeiert wurde. Da sie erst im Jahre 1380 gestorben war, standen die ersten Künstler, welche zu ihrer Verherrlichung berufen wurden, ihrer Lebenszeit noch sehr nahe; man nimmt daher auch an, dass sie nach einem Bildnis der Heiligen gearbeitet hätten. Ob aber ein solches überhaupt vorhanden gewesen ist, erscheint mindestens

zweifelhaft; wenigstens hat Louis Caurajod überzeugend nachgewiesen[1]), dass ein im XVII. Jahrhundert angefertigter Stich gar nicht nach einer Büste der Heiligen, sondern nach einem verstümmelten Madonnenrelief gefertigt wurde, dessen Marmororiginal sich im Besitz der Familie Palmieri zu Siena befindet, während eine bemalte Stucknachbildung mit der Timbal'schen Sammlung in den Louvre gekommen ist. Auch lassen die erhaltenen Darstellungen der Katharina, bei aller Verwandtschaft unter einander, doch eher auf einen gemeinsamen Typus als auf ein Porträt schliessen. Den Künstlern schwebte die Gestalt einer jungen Schwärmerin vor, die trotz hoher irdischer Schönheit, in der Aufopferung für die leidenden Mitmenschen nicht nur ihre Lebensaufgabe sieht, sondern sich dadurch in unmittelbarem Verkehr mit ihrem Gott weiss, von dem sie sich dazu berufen fühlt. In sienesischen Bildern aus dem letzten Jahrzehnt des fünfzehnten und aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts begegnen wir den schönen freundlichen Zügen der jungen Nonne sehr häufig; von plastischen Darstellungen sind uns nur einige wenige erhalten. Cozzarellis Halbfigur über einer Thür von Sta. Caterina in Siena und seine Statue in Sto. Spirito ebenda sind sehr charakteristische Gestalten der sienesischen Kunst dieser Zeit und zugleich dem Charakter der heiligen Nonne durchaus angemessen: von anmutigen und weichen Formen, von freundlichem und zugleich schwärmerischem Ausdruck. Ähnlichen Charakter zeigt eine Thonbüste im Besitz von Louis Courajod zu Paris, von unbekannter Hand, aber gleichfalls anscheinend sienesischer Herkunft vom Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts. Nur Neroccios Marmorstatue in der Johanniskapelle des Domes in Siena ist von abweichender Auffassung und entschieden dem überlieferten Charakter, wie jenem durch die sienesische Kunst ausgebildeten Typus der Heiligen wenig entsprechend: eine volle und stattliche Gestalt mit fast sinnlich feuchtem Blick und freier weltlicher Tracht.

Neben allen diesen Bildwerken bewahrt unsere bemalte Thonbüste, von welcher die beistehende Abbildung ein gutes Bild giebt, seinen ganz eigenen Charakter, der nicht nur neben jenen berechtigt erscheint und neben ihnen bestehen kann, sondern den-

---

[1]) Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, tome XLIII: „le portrait de sainte Cathérine de Sienne de la Collection Timbal au Musée du Louvre" par Louis Courajod 1883.

selben sehr wesentlich überlegen ist; und zwar so sehr überlegen, dass die Entstehung unmöglich auf einen jener Künstler oder überhaupt auf die Schule von Siena zurückgeführt werden kann. Nur von einem florentiner Meister oder einem unter direktem Einfluss der florentiner Schule stehenden Künstler dürfen wir ein solches Kunstwerk erwarten. Auf den ersten Blick verrät sich ein Künstler von ganz ungewöhnlichem Schönheitssinn und



Geschmack. Die Haltung des Kopfes, die Anordnung des weissen Tuches über dem Kopfe und über dem schwarzen Mantel, das Verhältnis der Figur zum Sockel und Profil wie Dekoration desselben sind aufs kunstreichste berechnet und studiert und wirken dabei doch ganz natürlich. Das Köpfchen selbst zeigt sehr anmutige, regelmässige Züge, verbunden mit einem Ausdruck schüchterner Zurückhaltung, mit einem holdseligen Lächeln auf den schönen Lippen, in denen sich doch zugleich ein Zug von natürlicher Sinnlichkeit verrät, der unverkennbar auch im Leben der heiligen

Nonne, in die Bahn absonderlicher Schwärmerei gelenkt, hervortritt. Damit zeichnet der Künstler den Typus einer in Enthaltsamkeit und aufopfernder Nächstenliebe aufgehenden, aber zugleich, im Glauben an ihren unmittelbaren Beruf, in visionäres Geisterleben sich verzückenden Jungfrau der Kirche in ebenso treffender als reizvoller Weise. In allen jenen sienesischen Bildwerken, welche die junge Heilige darstellen, finden wir weder jenen klaren Sinn für die Schönheit oder das Verständnis der Formen, noch auch diese einfache, treffende Charakteristik.

Beide Eigenschaften gehen der sienesischen Schule in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento überhaupt ab; über dem ängstlichen Fleiss in der Durchbildung der Details und über einer gewissen holdseligen Lieblichkeit kommt diese jüngere Generation der sienesischen Künstler nicht zum wirklichen Verständnis des menschlichen Körpers, nicht zu Einfachheit und Klarheit in Anordnung und Charakteristik. Eigenschaften, wie sie in dieser berliner Büste, deren Reiz noch durch die unberührte und fast tadellos erhaltene alte Bemalung gesteigert wird, sich vereinigt finden, hat überhaupt nur die florentiner Kunst der zweiten Hälfte des Quattrocento aufzuweisen; und zwar die Schule der Marmorbildhauer unter dem Einfluss des Desiderio. Aber wer kann der Künstler sein? Desiderio ist in seinen Gestalten noch etwas strenger und grösser, und wäre auch dadurch ausgeschlossen, dass er schon im dritten Jahre nach der Kanonisierung der Nonne von Siena starb; Antonio Rossellino ist individueller und energischer; Benedetto da Majano ist voller in der Bildung seiner Frauengestalten, weicher und kleinlicher in der Gewandung; an Minos scharfe Konturen, an seine eckige Faltengebung wird niemand erinnert werden. Es bleibt von allen namhaften Künstlern dieser Richtung nur der eine Matteo Civitale, zwar ein Lucchese von Geburt und in seiner Heimat vorzugsweise thätig, aber zweifellos in Florenz ausgebildet, und daher mit Recht zu der eigentlichen florentiner Schule gerechnet.[1]) Für seinen Aufenthalt und seine Studien in Florenz haben wir allerdings keinerlei ausdrückliches Zeugnis; da aber Lucca keine eigene Künstlerschule besass, so war Florenz für die jungen Lucchesen, die einen Kunstberuf in sich fühlten, wenigstens nach der Einverleibung Luccas in das Gebiet von Florenz, die eigentliche Hoch-

---

[1]) Man vergl. über den Künstler die gewissenhafte, durch zahlreiche Abbildungen ausgestattete Publikation von Charles Yriarte.

schule. Auch bezeugen gerade die frühen Arbeiten Civitales seine Abhängigkeit von der florentiner Kunst, insbesondere von Desiderio, sowie teilweise von Verrocchio: das Grabmal des Pietro a Noceto, dessen Aufbau dem Grabmal Marsuppini entlehnt ist, und die Engel am Tabernakel im Dom. Ebenso muss man, glaube ich, das bekannte Relief des Glaubens im Bargello diesen Jugendarbeiten des Künstlers zuzählen. Gerade in diesen Arbeiten zeigt sich, soweit Statuen und Reliefs einen Vergleich mit einer Idealbüste zulassen, eine auffallende Verwandtschaft mit unserer Büste der hl. Katharina von Siena. Die grosse, wenn auch etwas allgemeine Schönheit, verbunden mit hohem Liebreiz, hat die Büste mit jenen Engelgestalten und mit der Figur des Glaubens gemein; ebenso finden sich hier die tiefen Langfalten mit ihren wirkungsvollen Schatten wieder. Auch die Formenbehandlung, die nicht die Schärfe naturalistischer Beobachtung und individueller Richtung der eigentlichen Florentiner zeigt — hier offenbar zum Vorteil des Kunstwerkes —, ist für Civitale charakteristisch. Freilich, mehr als eine Vermutung möchte ich mit dieser Bestimmung unserer Büste nicht aussprechen; ist doch gerade bei einer derartigen Idealbüste ein sicheres Urteil überhaupt erschwert. Auch ist uns Civitale bisher in solchen farbigen Bildwerken noch nicht bekannt geworden.

IX.

Die florentiner Marmorbildner in der zweiten Hälfte des Quattrocento

Benedetto da Majano — Antonio Rossellino — Mino da Fiesole — Anonymer florentiner Meister.

Die altitalienischen Bildwerke in Thon und Stuck sind der Mehrzahl nach Abdrücke aus Formen, deren Wert darin besteht, dass sie meist gleichzeitig mit den Originalen, über welchen diese Formen hergestellt waren, angefertigt wurden. Dadurch, dass sie in der Werkstatt und unter der Aufsicht der Bildhauer, welche die Originale gefertigt hatten, hergestellt und bemalt wurden, besitzen sie, gegenüber gewöhnlichen Abgüssen, einen besonderen künstlerischen Reiz; abgesehen von dem bereits mehrfach betonten Werte, der darin besteht, dass uns darin Abbilder von einer Reihe verlorener oder verschollener Originale erhalten sind. Eine nicht unbeträchtliche Zahl der auf uns gekommenen Thon- und selbst Stuckbildwerke des Quattrocento sind aber Originalarbeiten, wie man äusserlich schon an der Behandlung der Oberfläche, durch die Spuren des Hölzchens oder des Messers, mit dem sie bearbeitet sind, erkennt. Gerade aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts sind uns ziemlich viele solcher eigenhändiger Thonbildwerke erhalten, an denen unsere Sammlung besonders reich ist. Dieselben sind freilich meist nicht um ihrer selbst willen, sondern als Hilfsarbeiten entstanden. Denn die florentiner Künstler dieser Zeit bevorzugten teils den Marmor, teils die Bronze; für beide brauchten sie aber Skizzen und Modelle, nach denen sie selbst oder ihre Gesellen die Ausführung in Bronze oder Marmor machten.

Der Besitz solcher Originalmodelle, deren Material zwar als solches von geringem Wert und deren malerische Wirkung meist nur von mässigem Reiz ist, wird doch gerade für ein Museum von besonderer Bedeutung sein; denn in denselben ist das Unmittelbare und die volle Frische des künstlerischen Schaffens erhalten, welche unter der Raspel des Ciseleurs und der Feile des Marmorarbeiters mehr oder weniger verloren gehen. Umsomehr als die Ausführung in Marmor schon in jener Zeit vielfach, wenn nicht gar in der Regel nicht durch den Meister selbst erfolgte, sondern durch seine Gehilfen und Handlanger, wie andererseits Guss und Ciselierung in dieser Zeit vielfach durch dritte Künstler ausgeführt wurden. Den Beweis dafür liefern die alten Bildwerke selbst, da in einzelnen Fällen das Thonmodell noch neben dem Marmororiginal erhalten ist. Ben. da Majanos Marmorbüste des Filippo Strozzi im Louvre und das bemalte Thonmodell derselben in unserer Sammlung ist eines der bekanntesten Beispiele. Ebenso vorteilhaft zeichnet sich das unbemalte Thonmodell von Antonio Rossellinos Anbetung der Hirten im Besitze von Mr. C. Drury E. Fortnum zu Stanmore Hill vor der Marmorausführung im Bargello aus. In beiden Fällen sieht man aus dem Abstand in der künstlerischen Empfindung, dass die Marmorausführung im wesentlichen nicht vom Künstler selbst, sondern nur unter seiner Aufsicht von seinen Gehilfen und Schülern gemacht sein kann.

Die Thonbüsten der berliner Sammlung habe ich später noch eingehend zu besprechen. Unter den übrigen originalen Thonarbeiten der Sammlung ist keine, von welcher — wie bei den obengenannten Werken — noch die Marmorausführung nachweisbar wäre. Dennoch dürfen wir dieselben wohl fast ausnahmslos als Modelle bezeichnen; nicht nur nach Analogie jener ganz gleichen Thonbildwerke, deren Marmorausführungen erhalten sind, sondern weil in dieser vorgerückten Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, wie oben schon erwähnt, fast ausnahmslos alle noch an Ort und Stelle erhaltenen Skulpturen entweder Bronze- oder namentlich Marmorbildwerke sind oder doch, wenn sie aus Thon gebildet sind, regelmässig eine Glasur erhalten haben. Der Umstand, dass diese originalen Thonbildwerke fast ausnahmslos bemalt waren, wovon sich grössere und geringere Überreste noch jetzt erhalten haben, spricht keineswegs gegen ihre Benutzung als Modelle. Einmal lag ja in dem Umstande, dass man auch die Marmorbildwerke mehr oder weniger farbig

hielt, hinreichende Veranlassung, schon das Modell zu bemalen. Sodann haben die Künstler, bei der Nachfrage nach billigen plastischen Bildwerken, welche zu der Herstellung von zahlreichen bemalten Stuck- und Thonnachbildungen führte, sicherlich auch ihre Modelle nach Benutzung derselben vielfach in den Handel gegeben. Dafür mussten sie aber, bei der Anschauungsweise jener Zeit, notwendig vorher bemalt sein.

In seiner Wirkung durch Putzen beeinträchtigt ist ein Hochrelief mit kleinen Figuren in der berliner Sammlung, welches den Traum des Papstes Innocenz darstellt. Da dasselbe das einzige ist, das sich mit Sicherheit einem bestimmten Meister zuschreiben und ebenso bestimmt als Modell nachweisen lässt, wenn es auch ein verworfenes Modell war, so mag es vor den anderen Arbeiten, die teilweise älter sind, besprochen werden.

Dies kleine Relief stammt aus Florenz, wo es Waagen 1842 mit der Sammlung des Marchese Orlandini erwarb; es wurde damals als eine Arbeit des Rossellino oder Benedetto da Majano bezeichnet und unter der letzteren Benennung im Museum aufgestellt. Dass diese Benennung, für welche Formenbehandlung und Auffassung sprechen, in der That die richtige ist, wird durch das Motiv und die Masse zur Gewissheit. Die Darstellung dieses Wunders des hl. Franz stimmt nämlich in der Ausführung in Hochrelief und im Umfang genau überein mit den Szenen aus dem Leben des hl. Franz an Benedettos Marmorkanzel in Sta. Croce zu Florenz. Freilich findet sich gerade diese Darstellung nicht an der Kanzel; aber zweifellos deshalb nicht, weil sie gerade wegen irgend einer Veränderung in der Form der Kanzel dem Entwurf gegenüber, oder weil sie nach Inhalt oder Art der Wiedergabe nicht gefiel, verworfen wurde. Dadurch besitzt das kleine Relief ein wesentlich höheres Interesse als drei ähnliche Thonreliefs im Privatbesitz in Italien, welche ebenso viele Kanzelreliefs vollständig übereinstimmend mit der Marmorausführung an der Kanzel wiedergeben. Diese genaue Übereinstimmung macht die Entscheidung schwer, ob hier Modelle oder vielmehr alte Kopien der Marmorreliefs vorliegen, zumal die Behandlung keineswegs die gewohnte Frische der Thonmodelle vor der Marmorausführung voraus hat. Bei dem berliner Relief lässt sich dagegen in den noch unberührten Teilen die Hand des Meisters nicht verkennen; namentlich in den geistvoll skizzierten kleinen Reliefs der Säule im Hintergrunde, die wohl die Trajans-

säule bezeichnen soll, deren Schmuck aber von Benedetto frei erfunden ist.[1])

Die Kanzel in Sta. Croce wird auf die Angabe Vasaris regelmässig in die letzte Zeit von Benedettos Thätigkeit gesetzt. Ich glaube, dass sie im Gegenteil seiner früheren Zeit angehört. Benedettos Jugendwerke finden sich zumeist in den Marken und in Neapel, wo sie bisher gar nicht oder ungenügend berücksichtigt worden sind. Ich gehe daher auf diese Thätigkeit des Künstlers etwas näher ein. Vorweg ein paar Worte über die Kunstthätigkeit in den Marken vor und zur Zeit des Auftretens von Benedetto da Majano.

Die Marken Italiens haben an der Entwickelung der bildenden Künste nur einen unbedeutenden Anteil genommen; abgesehen vom Kunsthandwerk, von dem ein Zweig, die Majolikafabrikation, hier ihren Hauptsitz hatte, kann dieser Teil Italiens nur Einen grossen Künstler aufweisen, den Melozzo da Forli; aber auch dieser ist nicht in den Marken, sondern wesentlich unter florentinisch-umbrischen und niederländischen Einflüssen gross geworden. Die politischen Verhältnisse dieser Provinz mussten jede gedeihliche Entwickelung unmöglich machen: die kleinen Tyrannen, die sich unter einander aufs heftigste befehdeten, und in deren Häusern heimtückischer Mord in allen Formen wie eine epidemische Krankheit auftritt, mussten zu ihrem Schutz Bundesgenossen in ihren mächtigen Nachbaren suchen, deren Beute sie schliesslich wurden. Ehe jedoch diese Einverleibung der Marken in den Kirchenstaat, in das Herzogtum Urbino und in die Republik Venedig vor sich ging, entfaltete sich an den kleinen Tyrannenhöfen, deren Herrscher sich in ihren ununterbrochenen Fehden zu den gesuchtesten Condottieren Italiens ausbildeten, wenigstens vorübergehend ein gewisses geistiges Leben, an dem auch die Künste mit Teil hatten; vornehmlich in Rimini, dem Sitz der Malatesta, die das

[1]) In Verbindung mit diesen Bildwerken sei hier ein ähnliches Thonrelief im South Kensington Museum zu London genannt, die Geburt des Johannes darstellend (No. 7593), welches irrtümlich dem Ghiberti zugeschrieben wird. Dasselbe scheint mir vielmehr alle charakteristischen Eigenschaften des Benedetto da Majano zu besitzen; und die geistreiche leichte Behandlung in dem kleinen Raum und die saubere Durchführung lassen nicht daran zweifeln, dass dieses Modell von Benedettos eigener Hand gefertigt wurde. Dasselbe wurde mit der Sammlung Gigli-Campana erworben.

angesehenste Geschlecht in den Marken waren. Hier war es Sigismondo Malatesta, der zu seiner Verherrlichung eine Reihe von Litteraten und Künstlern um sich zu versammeln bemüht war. Der Anteil der bildenden Künste konzentrierte sich auf seinen „Tempel", auf den Umbau von San Francesco zu Rimini, zu dem ihm Leo Battista Alberti den Entwurf machte und dessen Ausführung Matteo de' Pasti leitete. Bei der Ausschmückung fiel der Löwenanteil der Plastik zu; für dieselbe gewann Alberti ausschliesslich florentiner Künstler: den bejahrten Ciuffagni, Agostino di Duccio und wahrscheinlich auch den Simone Fiorentino (Simone Ferrucci) — freilich Künstler zweiten Ranges, denen es in Florenz selbst schwer wurde, sich neben ihren grossen Landsleuten glücklich zu behaupten, oder die, wie Agostino, ausser Landes verwiesen waren.

Neben dieser älteren, wesentlich unter Donatellos Einfluss gross gewordenen Gruppe florentiner Bildhauer finden wir etwas später zwei Meister einer jüngeren florentiner Künstlerfamilie, Giuliano und Benedetto da Majano, in den Marken thätig. Wie für jene, so besitzen wir auch für die Thätigkeit dieser Künstler bisher nur ganz geringen, oberflächlichen Anhalt; wir sind hier fast nur auf einige kurze Notizen Vasaris angewiesen. In seinem Leben des Giuliano da Majano sagt Vasari, dass dieser Künstler im Auftrage des Papstes Paul II. den Umbau der Kirche von Loreto begonnen und dass Benedetto denselben durch Wölbung der Kuppel über der Kirche vollendet habe. Des weiteren berichtet er im Leben des Benedetto, den er irrtümlich zum Neffen (statt zum jüngeren Bruder) des Giuliano macht, dieser habe schon als Jüngling in Loreto, als er mit seinem Onkel Giuliano dort war, für die Sakristei einen Brunnen mit Engeln aus Marmor gearbeitet (Vasari ed. Milanesi, III. S. 335). Während er hier von Benedettos Bauthätigkeit in Loreto nichts wieder erwähnt, sagt derselbe (S. 337 f.) über Benedettos weitere plastische Thätigkeit in den Marken: „In Faenza fece una bellissima sepoltura di marmo per il corpo di San Savino ... Onde prima che partisse di Romagna, gli fu fatto fare il ritratto di Galeotto Malatesta."

Jener Sakristeibrunnen in Loreto ist uns erhalten; er befindet sich in der von Signorelli mit Fresken ausgeschmückten sogenannten hl. Kapelle, welche Giuliano mit Intarsiageschränk von einfacher, vornehmer Zeichnung versah. Die beiden Engel, welche den plastischen Schmuck des Brunnens ausmachen, zeigen

schon die schönen Formen und den lieblichen Ausdruck der jugendlichen Gestalten Benedettos; nur erscheinen sie noch etwas befangener, weniger voll und weniger weich im Faltenwurf, als wir Benedetto zu sehen gewohnt sind. Dieser Charakter würde mit Vasaris Angabe, dass sie Jugendarbeiten des Künstlers seien, übereinstimmen. In Loreto befinden sich ferner aussen über der Thür dieser wie der übrigen Sakristeien in Hochrelief die Gestalten der Evangelisten; zwei derselben bemalt und glasiert (weiss auf blauem Grunde), die anderen beiden, wie es scheint, aus Thon oder Stuck und bemalt. Mit dem alten Luca della Robbia, dem sie zugeschrieben werden, haben sie nichts gemein; vielmehr scheinen sie mir die Hand des Benedetto zu verraten, der freilich auch hier, wie in den Engeln des Marmorbrunnens, noch jugendlich befangen und herber erscheint als in seinen bekannten Werken in Florenz und San Gimignano. Dass zwei dieser Reliefs glasiert sind, hat durchaus nichts Auffallendes, und wir brauchen deshalb keineswegs anzunehmen, dass Benedetto in das Geheimnis der Della Robbia eingeweiht gewesen wäre. Denn wir haben eine Reihe von Beispielen, die uns beweisen, dass Luca sowohl wie sein Neffe Andrea gern bereit waren, gelegentlich die Arbeiten befreundeter Künstler in ihrer Werkstatt glasieren zu lassen.

Benedettos Thätigkeit in Loreto wird mit der des Melozzo zusammenfallen, wie das Wappen Rovere an der von ihm ausgeschmückten Sakristei beweist. Die Marken besassen damals schon ein Monument von seiner Hand, das eines seiner Meisterwerke genannt zu werden verdient: den von Vasari beschriebenen Sarkophag des hl. Savinus im Dom zu Faenza. Freilich macht G. Milanesi grade in seiner neuen Auflage des Vasari die Angabe, dass diese Arbeit im Jahre 1493 ausgeführt sei; doch ist dieselbe vielmehr im Auftrag von Pino Ordelaffi, des letzten Herrschers dieser Familie in Forli, der bereits im Anfange des Jahres 1480 starb, durch Benedetto da Majano ausgeführt worden. Damit stimmt der Charakter der Arbeit, welche durch die treffliche Photographie Alinaris jetzt hoffentlich mehr nach Verdienst gewürdigt werden wird. Die Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Heiligen sind von einer Frische in der Erzählung, sind so klar komponiert und von einem so malerischen Reiz, trotz der ausserordentlich fleissigen Ausführung, dass sie darin die verwandten und wohl nur wenige Jahre späteren Reliefs der Kanzel in Sta. Croce zu Florenz noch übertreffen. Die jugend-

liche Mässigung und Strenge in der Formenbehandlung und Gewandung verraten sich am deutlichsten in den im Relief dargestellten beiden Heiligengestalten am Sarkophag, sowie in den köstlichen Statuetten der Verkündigung, die auffallend an Bernardo Rossellinos gleiche Figuren in Empoli erinnern. Das Vorbild eines der beiden Rossellino macht sich auch in der Form des Sarkophags geltend, bei welchem Benedetto ein Jugendwerk des Antonio Rossellino (wie ich glaube) in nächster Nachbarschaft von Faenza, den jetzt im Museum des Ginnasio zu Forli aufgestellten Sarkophag des hl. Marcolinus vom Jahre 1458, zum Muster nahm. Besonders streng ist, im Vergleich mit den übrigen bekannten Werken Benedettos, auch die Dekoration des Altars; doch erscheint der Künstler hierin weniger der Nachfolger der beiden Rossellino als vielmehr des Desiderio. Die Pflanzendekoration der Pilaster samt ihren Vasen, aus welchen sich dieselbe entwickelt, ist in der Zeichnung und den etwas mageren Formen ganz den Pflanzenbildungen von Desiderios Tabernakel in San Lorenzo zu Florenz verwandt; ebenso wie der Fruchtkranz, welcher das Halbrund schmückt, die Kapitelle u. s. f. im Charakter der gleichen Dekorationen Desiderios in Sta. Croce und San Lorenzo gehalten sind. In der eigentümlichen Bildung des Rankenwerks am äussersten Pilaster, welcher die Relieftafeln an der rechten Seite abschliesst, zeigt sich sogar noch der Einfluss von Donatellos wirkungsvoller, aber etwas schwerfälliger Dekorationsweise.

Was aus der Büste („ritratto") des Galeotto Malatesta geworden ist, welche Benedetto nach Vasaris Angabe gleichzeitig ausgeführt haben soll, ist nicht bekannt. Mutmasslich hat sich Vasari — wie ich gleich ausführen werde — im Namen des Malatesta geirrt, da kein Galeotto Malatesta zu Benedettos Zeit lebte. Seine Mitteilung, dass Benedetto für die Malatesta beschäftigt war und ebenso die Verbindung desselben mit der Herrscherfamilie von Faenza, mit den Manfredi, haben mich auf die Vermutung gebracht, dass zwei andere etwa gleichzeitige Bildwerke in den Marken, das Grabmal der Barbara Manfredi in San Biagio zu Forli, sowie das Grabmal des Sigismondo Malatesta in San Francesco zu Rimini, Jugendwerke des Benedetto da Majano sein könnten. Die junge Barbara, die erste Gattin von Pino Ordelaffi, starb 1466 im dreiundzwanzigsten Jahre. Ihr Gatte liess ihr Grabmal errichten und gab später Benedetto den Auftrag auf den Altar und das Grab des hl. Savinus. Schon dieser Umstand lässt es wahrscheinlich erscheinen, dass derselbe

Künstler auch jenen ersten Auftrag erhielt. Es fragt sich daher nur, ob wirklich die künstlerische Eigenart des Grabmals der Barbara eine solche Annahme nicht ausschliesst.

Das Denkmal bildet ein einfaches Nischengrab mit zierlicher Pflanzendekoration, in einem Halbrund abschliessend, welches ein Madonnenrelief mit je einem Cherub zur Seite schmückt; in der Nische auf hohem viereckigem Untersatz, an dem zwei sitzende Putten die Inschrift halten, ruht die Tote in sanftem Schlummer; die Wand ist mit einem gerafften Teppich geschmückt. Das Grabmal zeigt also durchaus den florentiner Typus, wie er durch Bernardo Rossellino und Desiderio da Settignano ausgebildet war. Auf Desiderios Vorbild insbesondere geht auch die ganze Dekoration des Monuments zurück. Das zierliche, noch etwas magere Pflanzengewinde der Pilaster, das sich aus einer schöngeformten Vase entwickelt, ist denen ganz ähnlich, die wir am Grabmal Marsuppini und am Tabernakel in San Lorenzo sehen. Die hängenden Fruchtgewinde am Sockel, der Fruchtkranz um des Madonnenrelief, der Palmettenfries und die spielend zierlichen Capitelle tragen in ihrer Erfindung wie in ihrer etwas scharfen, für den Standpunkt sehr fein berechneten Ausführung den gleichen auf Desiderios Vorbild zurückgehenden Charakter. Dasselbe gilt aber auch von dem figürlichen Schmuck. Madonna und Kind nähern sich in Haltung, Anordnung, ja teilweise selbst in der Gewandung und im Ausdruck dem Madonnenrelief des Marsuppini-Grabes. Die holden Cherubim zur Seite des Reliefs hat der Künstler, statt der sonst gebräuchlichen verehrenden Engel, des beschränkten Raumes wegen gewählt, wie es auch Desidero im Abschluss seines bekannten Tabernakels gethan hat. Die Anordnung der Gestalt der Toten, deren individuelle Bildung ebensoviel Geschmack als feinen naturalistischen Sinn bezeugt, entspricht der des Marsuppini. Auch die Engel am Sockel, wie so häufig in Florenz in ihrer Anordnung denen an Donatellos Grabmal Papst Johanns XXIII. im Battistero zu Florenz nachgebildet, verraten in ihren etwas eckigen, aber lieblichen Formen Desiderios Einfluss.

Damit, dass wir das Grabmal der Barbara Manfredi auf einen Florentiner und speziell auf einen Nachfolger des Desiderio zurückführen können, ist allerdings noch keineswegs bewiesen, dass Benedetto da Majano der Verfertiger desselben sei. Denn von Benedetto ist es gar nicht einmal überliefert, dass er ein Schüler Desiderios war; und aus seinen bezeugten Werken ist

zwar anzunehmen, dass er unter dem Einflusse der beiden Rossellino sowohl als des Desiderio aufwuchs, aber zum eigentlichen Schüler des letzteren kann man ihn nach jenen Werken allein kaum erklären. Auch zeigt ja das Monument des San Savino, welches wir oben als das älteste zweifellose Werk des Benedetto nachzuweisen suchten, bereits sehr ausgesprochen den eigenartigen Charakter Benedettos, wenn auch noch sehr gehalten, voll Mass und Ernst. Dem gegenüber müssen wir aber, glaube ich, daran festhalten, dass das Grabmal der Barbara verschiedene Jahre früher entstanden ist als das des hl. Savinus, vielleicht schon zehn Jahre vor demselben; ein Zeitraum, welcher in der Jugendzeit eines Künstlers einen wesentlichen Unterschied in seiner Entwickelung auszumachen pflegt. Wenn Benedetto mit etwa fünfundzwanzig Jahren das Grabmal der Barbara Manfredi ausführte, so war damals seine Eigenart gewiss noch nicht scharf ausgeprägt, zumal wenn er — wie Vasari, mit allem Anschein der Wahrheit, angiebt — unter der Aufsicht seines älteren Bruders Giuliano zunächst als Intarsiator ausgebildet und beschäftigt wurde. Auch bei Berücksichtigung dieses Umstandes lässt doch der Vergleich des Barbara-Grabes mit dem Monument des hl. Savinus, obgleich letzteres wesentlich als Altar gedacht ist, sowie selbst mit späteren Arbeiten Benedettos soviel verwandte Eigentümlichkeiten bestehen, dass ich meine Benennung nicht für zu gewagt halten möchte. Man vergleiche den Aufbau, die Dekoration der Pilaster, welche dem des einen Pilasters links am San Savino-Denkmal fast genau entspricht; man bemerke, wie der Kranz um das Madonnenrelief dem Eichenkranz am Sarkophag des San Savino gleicht, und wie die beiden Cherubim daneben in den beiden Monumenten in der gleichen Weise zur Raumausfüllung angebracht sind. Auch der figürliche Schmuck des Grabmals, das in seinen durchweg glücklichen Verhältnissen und seiner zierlichen Dekoration, trotz aller Verwandtschaft mit älteren florentiner Monumenten, doch einen eigenartigen, hervorragenden Künstler verrät, lässt sich sehr wohl mit Benedettos bekannten Bildwerken zusammenreimen. Die holden Engelsköpfe neben dem Madonnenrelief sind genau so angebracht wie am Deckel vom Sarkophag des hl. Savinus und haben einen ähnlichen Typus. Auch Maria und das Kind haben jenen lieblichen, schwärmerischen Ausdruck, der Benedetto eigentümlich ist, freilich noch mit einer etwas herben Formenbehandlung und einem fast schüchternen Zug, der die Abhängigkeit

von Desiderio verrät. Am abweichendsten sind die Engel, die wohl einer der ähnlichen unter Donatellos Vorbild entstandenen Arbeiten in Florenz (etwa den Engeln am Sarkophag des Orlando de' Medici in der Sma. Annunziata) nachgebildet sind. Die Figur der schönen jungen Toten ist ganz ausserordentlich reizvoll in der Anordnung wie in der Durchführung, namentlich von Kopf und Händen. Grade Benedetto hat eine ganz ähnliche, freilich bisher nicht als sein Werk erkannte Gestalt geschaffen: die Grabfigur der Maria von Arragon in deren schönem, dem Antonio Rossellino zugeschriebenen Monumente der Chiesa di Montoliveto in Neapel, auf das ich gleich näher eingehen werde. Freilich zeigt diese um mehr als ein Jahrzehnt spätere Arbeit den Künstler schon in seiner vollen Weichheit und Fülle der Formen wie der Gewandung.

Der Besteller des Grabmals der Barbara Manfredi, ihr Gatte Pino Ordelaffi, liess gleichzeitig (wie das Alter des Dargestellten beweist) eine grosse Marmorbüste in voller Rüstung von sich [1]) ausführen, die in der Sammlung des Ginnasio zu Forli aufbewahrt wird. Dass sie der Künstler jenes Grabmals ausführte, also Benedetto — wenn ich ihm dasselbe mit Recht zuschreibe — ist schon deshalb sehr wahrscheinlich, weil die Marken damals nicht über eigene Bildhauer verfügten und die Herbeiziehung eines tüchtigen Ausländers stets seine Schwierigkeiten hatte. In der That zeigt aber die Büste, trotz des erbärmlichen Zustandes, in dem sie sich jetzt befindet (Nase, Unterlippe und beide Augenbrauen sind modern ergänzt, die Haare und andere Teile arg zerstossen), durchaus florentiner Charakter: freie Haltung und lebensvolle Anordnung, nur im Ausdruck noch etwas jugendliche Befangenheit. Am meisten erinnert sie mich, soweit jetzt noch ein Urteil zulässig ist, an die irrtümliche dem A. Pollajuolo zugeschriebene Thonbüste eines jungen Mannes im Museo Nazionale zu Florenz, die gleichfalls mit Benedetto grosse Verwandtschaft zeigt.

Dem Meister des Grabmals der Barbara muss mit Bestimmtheit ein in Florenz erhaltenes Bildwerk zugeschrieben werden, das Marmorrelief der Maria mit dem Kinde in der Via della Chiesa. Dasselbe ist nämlich, worauf mich Hugo von Tschudi

[1]) Vielleicht ist der Dargestellte vielmehr der durch Pino ermordete ältere Bruder Cieco Ordelaffi. Vgl. darüber: Schwarsow, Melozzo da Forli S. 264 ff., der meinen Resultaten beipflichtet und sehr ausführliches historisches Material zur Begründung derselben beibringt.

aufmerksam machte, eine treue Wiederholung des Madonnenreliefs in jenem Grabmal, nur dass letzteres in das Rund komponiert ist. Der Vergleich desselben mit dem Madonnenrelief in Desiderios Grabmal Marsuppini ergiebt, dass es einem Nachfolger des Desiderio angehört, freilich zugleich mit Einflüssen des Verrocchio, die sich bei Benedetto in seiner vollen bauschigen Gewandung und dem schwärmerischen Liebreiz seiner jugendlichen Köpfe nicht verkennen lassen. Wir haben also auch dieses Madonnenrelief, wenn mein obiges Raisonnement richtig war, als eine Jugendarbeit des Benedetto anzusehen. Jedenfalls wird durch dasselbe der Beweis erbracht, dass der Künstler des Manfredi-Monumentes ein Florentiner war. Stuck- und Thonnachbildungen dieses Madonnenreliefs kommen gelegentlich im Handel vor; und zwar in verschiedenen Grössen. Eine derselben besitzt seit einigen Jahren unsere berliner Sammlung.

In den Marken, und zwar in unmittelbarer Nähe von Forli, ist noch ein zweites Grabmal, das gleichzeitig mit dem Denkmal der Barbara Manfredi entstand und demselben so ähnlich ist, dass es nicht nur zweifellos auf einen florentiner Bildhauer, sondern mit Wahrscheinlichkeit auch auf dieselbe Hand wie jenes schliessen lässt: das Grabmal des Sigismondo Malatesta in San Francesco zu Rimini. Dasselbe steht jetzt gleich beim Eingang in die Kirche, zur Rechten. Ob es von vornherein für diesen Platz bestimmt oder hier aufgestellt war, scheint mir zweifelhaft; jedenfalls ist dasselbe jetzt unvollständig, da für das unangenehm störende leere Halbrund sicherlich irgend ein Schmuck, wahrscheinlich ein Madonnenrelief, vorgesehen war. Inmitten der reichen und schwerfälligen Dekoration Albertis und seiner Mitarbeiter, welche — wie ich oben schon hervorhob — den massigen und derben Charakter der aus gotischen Elementen sich herausarbeitenden Dekorationsweise der älteren Schule Donatellos verrät und diese teilweise selbst in das Plumpe ausgeartet zeigt, fällt das Grabmal des stolzen Gründers dieser Kirche durch seine Einfachheit und seine zierliche Dekoration sofort als das Werk einer neuen, der jüngeren florentiner Künstlergeneration, die mit Desiderio voll ins Leben tritt, ins Auge. Charles Yriarte freilich urteilt anders. Nach ihm („Rimini" S. 207) soll Sigismondo sein Grabmal bei seinen Lebzeiten nach Albertis Zeichnung haben errichten lassen; wenn man auch nicht jenes Zeugnis dafür hätte (dass Albertis Bildnis, als Reliefportrait, über dem Grabmal gegenüber von dem Sigismondos angebracht sein

soll), so würde man doch schon die Signatur des Meisters in den Palmetten des Frieses erkennen. Einen ähnlichen Palmettenfries wird man aber vergeblich in San Francesco sowohl als in allen anderen beglaubigten Bauten Albertis suchen. Um Yriartes Behauptung zu widerlegen, verweise ich nur auf die von ihm selbst gegebene Abbildung auf S. 272 seines Werkes.

Das Grabmal des Sigismondo Malatesta ist ein Nischengrab, wie das der Barbara Manfredi, jedoch ganz ohne figürlichen Schmuck. Von den Abweichungen abgesehen, die dadurch bedingt und die wieder in durchaus künstlerischer und origineller Weise gelöst sind, zeigen sich beide Monumente im Aufbau wie in der Dekoration aufs engste verwandt. In einzelnen kleinen Verschiedenheiten, wie in der Bildung des Fruchtkranzes um den halbrunden Abschluss, in den dicken Fruchtguirlanden, welche zur Seite des Monuments herabhängen, in der Gruppierung und im Abbinden des Fruchtkranzes am Untersatz des Sarkophags wie in der Bildung der Kapitelle ist die Verwandtschaft mit Desiderios Werken womöglich noch grösser, als bei dem Grabmal der Barbara. Übrigens stimmen die Zeichnung des Untersatzes, die Profilierung und die meisten Details der Architektur beider Grabmäler, der Palmettenfries, die aus kleinen Vasen aufsteigenden Pflanzenornamente der Pilaster fast genau überein. Doch erscheint fast durchweg das Grabmal der Barbara in Zeichnung und Arbeit feiner und zierlicher, so dass danach die frühere Ausführung des Grabmonuments in San Francesco und damit Yriates leider sonst durch keinen sicheren Anhalt zu stützende Behauptung, Sigismondo habe sein Grabmal sich noch vor seinem Tode (1468) selbst errichten lassen, wahrscheinlich wird. Für meine Vermutung, dass wir in beiden Denkmälern Jugendwerke des Benedetto da Majano vor uns haben könnten, mache ich noch besonders auf die Verwandtschaft aufmerksam, welche die Profilierung und die Erfindung der architektonischen Details des Malatesta-Grabmals mit bezeugten, obgleich späteren Arbeiten Benedettos aufweist, namentlich mit der berühmten Prachtthür in der Sala dell' Udienza des Palazzo Vecchio zu Florenz. Ich wüsste kein anderes Monument zu nennen, welches derselben so nahe stände. Selbst Benedettos eigentümliche sternartig aneinander gereihte Blumendekoration und der Schmuck der inneren Laibung jener Thür finden sich auch am Grabmal Sigismondos.

In Verbindung mit diesem Grabmal muss auch die bekannte

Marmorbüste, jetzt im Campo Santo zu Pisa, welche man herkömmlich als die Büste von Sigismondos Gattin Isotta bezeichnet, wenigstens erwähnt werden. Die Richtigkeit der Benennung dieser Büste ist neuerdings angezweifelt worden. Freilich mit jener anmutigen Erscheinung der jungen Frau mit dem feuchten Blick, dem zierlichen Mund und den weichen, vollen Formen, wie wir sie aus den berühmten Medaillen des Matteo de' Pasti und des Vittore Pisano vom Ende der vierziger Jahre kennen, hat diese knochige Matrone mit ihren scharf ausgesprochenen, herben Formen, dem grossen Mund und den Glotzaugen keine Ähnlichkeit. Aber wenn wir das spätere Profilrelief der alten Sammlung Nani betrachten, das (nach der Abbildung, in welcher dasselbe allein bekannt ist; vgl. Yriate, „Rimini" S. 153) mit Wahrscheinlichkeit schon durch Yriate auf Agostino di Duccio zurückgeführt ist, so begreift man sehr wohl, wie dieselbe Frau etwa zwanzig Jahre später die Formen zeigen konnte, welche die pisaner Büste wiedergiebt. Dass dieselbe nicht von Mino da Fiesole herrührt, der als Verfertiger der Büste bezeichnet wird, beweist der Vergleich mit den sehr charakteristischen bezeugten Arbeiten aus dessen früherer Zeit. Mich erinnert die Auffassung und Behandlung vielmehr an den Künstler der Marmorbüste des Pino Ordelaffi und der Grabmäler Manfredi und Malatesta; also an Benedetto da Majano, wenn ich denselben richtig in diesen Arbeiten erkannt habe. Dafür spricht auch die etwas scharfe, kantige Behandlung, namentlich in dem Ornament des Kostüms, das gleichfalls an die Dekoration jener Denkmäler erinnert. Mit der Zeit der Entstehung der Büste würde diese Bestimmung sich gleichfalls wohl vereinigen lassen, da Isotta, welche (nach ihrem Alter auf den Medaillen von 1446) um 1420 bis 1422 geboren wurde, in der Büste als eine Frau von einigen vierzig Jahren sich darstellt. —

Wenn ich jene beiden Grabmäler und die anscheinend mit ihnen in Verbindung stehenden Bildwerke nur vermutungsweise auf Benedetto, für den eine längere Thätigkeit in den Marken grade in seiner früheren Zeit bezeugt ist, zurückzuführen wage, so kann ich mit um so grösserer Entschiedenheit ein sehr umfangreiches und berühmtes Denkmal des Quattrocento, welches bisher unangefochten dem Antonio Rossellino zugeschrieben wurde, das Grabmal der Maria von Arragon in der Chiesa di Montoliveto zu Neapel, für eine Arbeit des Benedetto da Majano erklären, und zwar für ein Werk aus dessen mittlerer Zeit. Freilich kann es mir nicht einfallen, dem Antonio die Erfindung

dieses herrlichen Monuments zu bestreiten: ist dasselbe doch im wesentlichen eine Kopie vom Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato über Florenz, das Antonio 1461—1466 ausführte, und wurde ausdrücklich als Kopie nach diesem vom Gemahl der 1470 jung verstorbenen Tochter des Königs Ferrante bei Antonio in Auftrag gegeben. Aber wir wissen jetzt auch, dass Antonio diesen Auftrag nur teilweise ausführte; denn wie eine Note in Milanesis Ausgabe des Vasari (III. S. 95, Anm. 2) besagt, verlangte Antonio Piccolomini, Herzog von Amalfi, der Gemahl der Maria von Arragon, 1481 von den Erben des Antonio Rossellino die Auszahlung von 50 Goldgulden „in restituzione di quel di più che aveva pagato all' artefice pel detto lavoro".

Diese Notiz veranlasste mich kürzlich, das Grabmal, dessen Gestalten ich schon früher gar nicht recht mit Rossellinos bekannten Bildwerken hatte zusammenreimen können, näher daraufhin anzusehen, wie weit Antonios Arbeit darin zu erkennen sei, und wer etwa das Werk vollendet haben könne. Jetzt, wo ich nicht mehr von dem Vorurteil beherrscht war, die Arbeit müsse von Rossellino sein, erkannte ich auf den ersten Blick den Verfertiger des Denkmals: jede Figur, jede Gewandfalte verrät Benedetto da Majano und zwar so unzweideutig, dass ich nur einige von dessen Werken, die etwa gleichzeitig entstanden, namhaft zu machen brauche, um — wie ich hoffe — in jedem Beschauer die gleiche Überzeugung zu erwecken. Die Madonna in einem Fruchtkranz, welchen zwei Engel schwebend tragen, ist zwar genau in Haltung, Anordnung und Gewandung nach Rossellinos Madonna am Grabmal in San Miniato kopiert: dennoch gleicht sie ihr keineswegs; Mutter und Kind sind vielmehr nach denselben Modellen gearbeitet, nach denen Benedetto 1480 die unter dem Namen „Madonna dell' Ulivo" bekannte Thonstatue der Madonna fertigte, welche jetzt im Dom zu Prato steht, und die auch in einer trefflichen grösseren, alt bemalten Madonnenstatue zu erkennen sind, deren Aufbewahrungsort ich in einem Nachtrag hoffe angeben zu können. Auch das Kind in dem Madonnenrelief des Fina-Altars zu San Gimignano zeigt noch die gleichen Züge. In den Engeln darunter, den schwebenden sowohl als den knieenden, hat sich der Kopist schon weniger treu an sein Vorbild gehalten und lässt sich deshalb um so weniger in seiner scharf ausgeprägten Eigentümlichkeit verkennen. Wie für die Madonna, so fehlt es auch für die Engel nicht an unmittelbaren Vergleichen unter den verhältnismässig zahlreichen Werken Benedettos. Man

stelle nur mit den knieenden Engeln im Grabmal die Engel neben dem Tabernakel in San Domenico zu Siena zusammen; die schwebenden Engel dort mit den ähnlich bewegten Engeln an den Grabmälern der hl. Fina und des hl. Bartolus in der Collegiata zu San Gimignano oder auch mit den anbetenden Engelsgestalten auf dem Tabernakel in der Badia zu Arezzo. Denn in dem letzteren namenlosen Denkmal ist gleichfalls die Hand des Benedetto nicht zu verkennen, wenn auch ein Teil desselben von Handwerkern ausgeführt wurde. Am auffallendsten gleicht aber der eine der knieenden Engel in dem Grabmal zu Neapel einer ähnlichen Engelsgestalt im Besitz des Herrn Senator Morelli zu Mailand[1]). In dem kleinen Auferstehungsrelief, welches hier im Grabmal der Maria von Arragon an die Stelle jenes Thürchens aus orientalischem Alabaster im Grabmal des Kardinals getreten ist, lässt sich die Hand des Benedetto noch weniger verkennen. Man vergleiche das kleine Relief der gleichen Darstellung an Benedettos Verkündigungsaltar in derselben Kirche Montoliveto: die Figur des Christus mit seinem bauschig bewegten Gewande von dickem Stoffe, die schwärmerisch ihn verehrenden Engel, die schlafenden Kriegsknechte wie die Landschaft sind sämtlich gleich charakteristisch für Benedetto. Dies ist kaum minder der Fall mit den Engelsköpfen wie mit den nackten Putten, die das Tuch der Bahre halten, ja selbst — trotz der Rücksicht auf die Individualität — mit der Gestalt der Toten; denn ihren Zügen ist unverkennbar ein gutes Teil des bekannten Typus von Benedettos idealen jugendlichen Frauengestalten beigemischt. Die greifbarste Verschiedenheit in den Typen beider Meister sind ja: bei Antonio Rossellino die mehr rundliche Kopfform, bei Benedetto dagegen das Oval des Kopfes, in ein langes Kinn auslaufend; statt Antonios neckisch vorspringender Oberlippe und der stark geschwungenen, fein bewegten Linie des Mundes, dessen Bewegung beim Lachen ein reizendes Grübchen auf der Backe hervorruft, zeigt Benedetto eine viel geradere Linie desselben, während sonst seine Formen runder und fester sind als bei An-

---

[1]) Die grosse Verwandtschaft mit den Engelsgestalten am Grabmal der Maria von Arragon bestimmte wohl den Besitzer, seine köstliche Figur nach der alten Benennung jenes Monumentes dem Antonio Rossellino zuzuschreiben. Ich möchte darin einen jener beiden von Vasari (III, 344) beschriebenen Engel aus unbemaltem Thon vermuten, die früher neben jener Madonnenstatue in einer Kapelle vor Prato aufgestellt waren.

tonio. Man sieht den Gestalten des letzteren schon in ihrer schlankeren und knochigeren Bildung das lebhafte Temperament an, welches sie in jeder Bewegung bethätigen. Seine schwebenden Engel machen im Fluge so kräftige Schwimmbewegungen, dass ihre Gewänder wie im Winde flattern, die Beine teilweise freilassen und dem Körper sich anschmiegen, dessen Formen bei Antonio überhaupt durch reiche, mannigfaltig bewegte Gewandung stets gehoben, nicht verhüllt werden. Die gleiche Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit zeigt sich auch im Ausdruck, der von stiller schwärmerischer Andacht bis zu ausgelassener Kinderfreude sich steigert. Dagegen ist bei Benedetto der etwas einförmige, aber holdselige Ausdruck beschaulicher Glückseligkeit, mit dem die schönen offenen Augen seiner Gestalten unseren Blick unwillkürlich fesseln, auch in der grösseren Ruhe derselben bethätigt. Die weiten Gewänder mit ihren langen Falten bauschen sich bei rascherer Bewegung so massig zusammen, dass sie an den Beinen fast das Aussehen weiter Pluderhosen haben. Die Körper sind voller, die Köpfe weniger individuell und mannigfaltig, von regelmässiger Bildung, die Haare glatt gekämmt. Auch ein kleiner mehr äusserlicher Unterschied hilft mit zu ihrer Unterscheidung: die Fittige der Engel, die Rossellino gleichfalls naturalistischer bildet, lässt derselbe in seinen Reliefs, bei seiner stark ausgesprochenen malerischen Richtung, stets beide sehen, während Benedetto den hinteren Flügel in der Regel ganz fortlässt oder sehr versteckt. Die innere Verschiedenheit spricht sich auch äusserlich in der Behandlung der beiden Künstler aus; während diese bei Antonio gelegentlich etwas scharf ist und durch die Vorliebe für das Stehenlassen der Bohrlöcher zur Erhöhung der malerischen Wirkung gekennzeichnet wird, ist dagegen Benedettos Behandlungsweise des Marmors auffallend weich und glatt, in seiner späteren Zeit geradezu weichlich.

In der Chiesa di Montoliveto lassen die beiden urkundlich auf Antonio und Benedetto zurückgehenden Altäre, beides Werke aus der letzten Zeit der Künstler (von denen wieder Benedettos Arbeit nach dem Vorbilde des älteren Werkes von Rossellino bestellt und ausgeführt wurde), ihre Eigenart in besonders scharf ausgeprägter Weise erkennen und bieten die günstigste Gelegenheit zum Vergleich, sowohl unter einander als mit dem Grabmal der Maria von Arragonien. Letzteres hat jedoch vor Benedettos Verkündigungsaltar die liebevollere und bescheidenere Auffassung und Behandlung, die tüchtigere naturalistische Durchbildung der

mittleren Zeit des Künstlers voraus, der es nach dem Vergleich mit seinen übrigen Arbeiten offenbar angehört. Der Umstand, dass das Monument der, wie erwähnt aus dem Jahre 1480 datierten, Madonna dell' Ulivo in Prato so ähnlich ist, dass augenscheinlich die gleichen Modelle für beide Arbeiten benutzt wurden, macht es mehr als wahrscheinlich, dass Benedetto im Jahre 1481, als der Herzog von Amalfi sein vorausgezahltes Geld von den Erben des Antonio Rossellino zurückverlangte, bereits an der Ausführung des Grabmales beschäftigt war, welches von Antonio höchstens erst im Rohen begonnen sein konnte, da seine Hand in keiner der Figuren mehr herauszuerkennen ist.

Dass man in Neapel nach dem Tode von Antonio Rossellino zur Vollendung des unfertig von ihm hinterlassenen Grabmales zunächst an Benedetto da Majano dachte, ist nach den urkundlichen Angaben, die wir über die Thätigkeit seines Bruders Giuliano in Neapel besitzen, sehr begreiflich. Giuliano war damals der bevorzugte Architekt von König Ferrante; dass aber auch Benedetto gerade mit dem Gemahl der Maria von Arragonien in Verbindung stand, beweist der Auftrag desselben auf jenen mehrfach erwähnten Altar mit der Verkündigung, der 1489 in derselben Kirche in Montoliveto zur Aufstellung kam, wie später Benedetto ebenda auch für die plastische Ausschmückung des Portals von Castelnuovo gewonnen wurde.

Fassen wir unser Urteil über das Grabmal in der Chiesa di Montoliveto zusammen, so werden wir zwar dem Antonio Rossellino die Erfindung desselben voll und ganz belassen müssen, welche sogar bei der Ausführung durch einen Dritten in ihrer Frische und Originalität teilweise beeinträchtigt ist: in seiner Ausführung gehört das Monument dagegen ganz dem Benedetto und darf in seinen einzelnen Gestalten als ein Werk seiner besten Zeit gelten, das alle Vorzüge des Künstlers ebenso charakteristisch als reich und voll zur Geltung bringt.

Kehren wir zu den Bildwerken unserer berliner Sammlung zurück. Auf Benedetto ist meines Erachtens das auf Seite 206 abgebildete dekorative Marmorbildwerk zurückzuführen, welches 1880 für unsere Sammlung in Florenz erworben wurde, wo es sich im Magazin einer Kirche befunden haben soll. Es diente als Sockel einer Standarte, und zwar, wie Kelch und Patene als Schmuck der Seiten andeuten, einer Kirchenstandarte. Der Umstand, dass die Rückseite unbearbeitet ist, macht es wahrscheinlich,

dass dieselbe nicht selbständig gedacht war, sondern wohl den Abschluss eines Altars bildete; darauf deutet ja auch die Dekoration der Seiten. Was Benedetto als den Erfinder dieses ebenso originell als reizvoll gedachten und ausgeführten Sockels vermuten lässt, ist namentlich Bildung und Ausdruck der drei Cherubim an der Vorderseite. Auch findet sich der plastische Schmuck der einen Seite, ein an einem Bande aufgehängter Kelch mit dem Tuch darüber, fast genau in derselben Zeichnung und Anordnung an einem Seitenaltar Benedettos in der Collegiata zu San Gimignano wieder.



Aus Privatbesitz in Florenz wurde im Jahre 1878 ein Madonnenrelief in Thon erworben; zweifellos ein Originalmodell, wie die noch daran sichtbaren Striche des Modellierholzes schon beweisen. Der Name Rossellino, welchen sie bei dem früheren Besitzer führten, wurde bei der Aufstellung im Museum aufgegeben und mit dem Namen des Benedetto da Majano vertauscht. Jedoch nur vermutungsweise. Dieselbe Ungewissheit in der Benennung habe ich, wie ich gestehen muss, in Bezug auf ein zweites, etwas grösseres und noch vorzüglicheres Madonnenrelief in Thon, welches anfangs der fünfziger Jahre, wahrscheinlich in Florenz, erworben wurde. Beide waren bemalt und vergoldet und tragen noch einige Spuren davon. Weder von dem einen noch von dem anderen ist die Marmorausführung bekannt; wohl aber kommt das erstgenannte kleinere Relief auch in Stucknachbildungen vor. Eine solche befindet sich in A. von Beckeraths Sammlung in Berlin. Mit beiden Kompositionen, namentlich mit der letzteren, haben ein paar andere Madonnenreliefs die nächste Verwandtschaft: das eine, eine sehr stattliche Komposition mit Resten der alten Bemalung, ist 1886 aus dem Besitz des Kunsthändlers Stefano Bardini in die Sammlung von O. Hainauer in Berlin übergegangen; ein zweites kleineres und ansprechendes Thonrelief (jetzt unbemalt) im Museum von Sta. Maria Nuova zu Florenz, in dem der kleine Johannes und zwei

Engel das Christkind auf dem Schosse der Mutter verehren. Ich bespreche dieselben daher hier zusammen mit jenen Reliefs der berliner Museen.

Die Ähnlichkeit des Hainauerschen Reliefs und unserer Madonna auf dem Sessel beruht weniger in der Auffassung und Anordnung, als in den Modellen für Mutter und Kind,



die offenbar für beide Bildwerke dieselben gewesen sind. Die engen Beziehungen zwischen diesen beiden Reliefs (und dem von Sta. Maria Nuova) bekunden sich äusserlich auch darin, dass der reich dekorierte Sessel auf beiden Reliefs fast der gleiche ist, sowie durch die auffallende Art, in welcher das eine wie das andere Relief unmittelbar unter den Knien der Maria abgeschlossen ist. Das kleinere Relief unserer Sammlung bietet zwar nicht so viel äussere Anhaltspunkte, welche auf den Meister jener beiden

Arbeiten hinweisen, wohl aber um so mehr innere Beziehungen, insbesondere gerade zu jenem zweiten, grösseren Madonnenrelief unseres Museums. Schon in der Auffassung: wie in beiden Bildwerken die Mutter das Kind hält und zärtlich an sich drückt, wie die Gestalten von Mutter und Kind sich treu an lebende Vorbilder anschliessen und selbst Stoff und Falten der Gewandung nach der Natur modelliert sind. Sogar die Heiligenscheine hat der Künstler hier in den Modellen fortgelassen, um diese reizende Szene aus dem Leben ganz als solche zu geben; seine Schüler konnten sie ja leicht bei der Ausführung in Marmor hinzufügen. Obgleich, wie gesagt, in beiden Reliefs die Ähnlichkeit der Figuren nicht so weit geht, dass wir danach auf dieselben Modelle schliessen dürften, so zeigen sie doch eine so auffallend gleiche Formenanschauung, dass dies allein uns schon berechtigt, auf denselben Künstler zu schliessen. Die längliche Form des beinahe mageren Gesichts, der grosse scharf gezeichnete Mund, das stark ausgesprochene Kinn, die mandelartigen, scharf konturierten Augen, die schlanken Finger der schönen Hände sind für Mutter und Kind in beiden Bildwerken gleich charakteristisch. Völlig übereinstimmend sind auch die Behandlung der Stoffe, die Faltenbildung und selbst die Anordnung der Gewänder.



Alle diese Bildwerke sind so ausgezeichnet, dass man ihren Meister unter den ersten Bildhauern von Florenz zu suchen berechtigt ist. Dass derselbe zu den Nachfolgern des Desiderio zählt, kann keinem Zweifel unterliegen; ist aber Antonio Rossellino oder ist

Benedetto da Majano der Künstler, oder gehört gar diese kleine Gruppe von Kunstwerken einem Meister, der uns dem Namen nach oder wenigstens nach seiner Thätigkeit bisher nicht bekannt ist? Auf diese Fragen mit Bestimmtheit zu antworten, bin ich noch nicht im stande, so oft ich die Bildwerke auch mit den beglaubigten Arbeiten des einen und des anderen Künstlers verglichen habe. In dem schlichten Naturalismus, der das Motiv als anspruchsloses Sittenbild — selbst ohne Heiligenscheine — erfasst, und in der herzigen Innigkeit und Naivetät, mit der dasselbe wiedergegeben ist, erkennen wir den Antonio Rossellino. Ihm steht auch die Anordnung des Gewandes, wie es sich eng an den Körper anlegt, und die naturalistische Faltengebung am nächsten. Dagegen stimmen die schlanke Bildung, die längliche Kopfform der Maria, die Typen der Mutter wie des Kindes nicht recht zu diesem Meister, namentlich zu seinen beglaubigten Marmorarbeiten. Gerade in diesen Eigentümlichkeiten stimmen unsere beiden Reliefs mehr zu Benedettos früheren Arbeiten, wie zu der Madonna im Grabmal der Maria von Arragon zu Neapel. Auch sind die beiden Cherubim und die Fruchtguirlande am Abschluss des kleineren berliner Reliefs mehr im Charakter Benedettos als Rossellinos. Um diese und einige ähnliche Thonbildwerke von gleicher Meisterschaft — ich nenne als solche die beiden Madonnenstatuetten im South Kensington-Museum und eine dritte im Besitze von Gustave Dreyfuss in Paris, bei welchen allerdings noch mehr Anzeichen für Antonio Rossellino sprechen, — mit einiger Gewissheit zu bestimmen, werden wir meines Erachtens abwarten müssen, dass namentlich noch einige Thonmodelle zu beglaubigten Marmorarbeiten von beiden Künstlern bekannt werden.

Ein ähnliches, im Umfange jedoch sehr bescheidenes Thonrelief unserer Sammlung, dessen Wert durch die alte Bemalung und Einrahmung noch gesteigert wird, dürfen wir dagegen wohl ohne Zögern als ein Werk des A. Rossellino bestimmen. Die Auffassung ist abweichend von der in den meisten florentiner Madonnenreliefs der zweiten Hälfte des Quattrocento: Maria steht, die Hände andächtig zusammengelegt, vor dem auf einem Kissen ruhenden Kinde, dem ein niedergelagertes Lamm als Pfühl dient. Hinter der Gruppe ist ein Vorhang aufgehängt. Beide Figuren zeigen die charakteristischen Formen des Antonio Rossellino: die untersetzten Gestalten, die runde Kopfform, den kurzen Nacken, namentlich beim Kinde. Am nächsten kommt unser Relief, das 1883 in Florenz erworben wurde, der Madonna del latte in Sta.

Croce zu Florenz und der Anbetung in der Piccolominikapelle der Chiesa di Montoliveto zu Neapel. Danach dürfen wir dasselbe wohl gleichfalls unter die späteren Arbeiten Antonios einreihen.

An künstlerischem Wert zwar nicht ganz gewachsen, ist doch ein nur teilweise noch bemaltes, grösseres Stuckrelief von einem Nachfolger des Desiderio von besonderem Interesse als eine der seltenen aus der Stuckmasse geschnittenen Originalarbeiten; wohl gleichfalls ein Modell für Marmorausführung. Mehrere in Stuckgüssen nicht seltene Madonnenreliefs, von denen zwei auch in der Sammlung unserer Museen sich befinden, zeigen einen verwandten bis jetzt nicht näher festzustellenden Künstler aus der Nachfolge des Desiderio.

Von Mino da Fiesole werden wir noch zwei hervorragende Marmorbüsten kennen lernen. Mehrere figürliche Darstellungen vervollständigen das vorteilhafte Bild, welches die berliner Sammlung auch von diesem Künstler darbietet.

Ein kleines Thonrelief, Ausdruck aus einer Form mit Resten der alten Bemalung, erwarb ich 1879 in Florenz, weil ich darin die Nachbildung irgend eines nicht mehr bekannten Marmororiginals des Mino zu erkennen glaubte. Maria steht hinter einem kleinen altarartigen Aufbau, auf welchem sie das Kind hält; zu den Seiten je zwei Engel in Verehrung. Ich habe seither das Original dieses Reliefs in England im Besitze von Mr. Gambier-Parry in Hingham Court gefunden; dasselbe trägt zum Überfluss an den Stufen des Altars die Bezeichnung OPVS · MINI. Eine ganz ähnliche Komposition, dem künstlerischen Wert nach noch geringer, ist vor einigen Jahren in das Bargello gekommen, wo sie aber bis vor kurzem noch nicht öffentlich ausgestellt war.

Ein zweites, fast gleichzeitig erworbenes Relief Minos im Besitz unserer Sammlung ist ein Original und von besonderem Interesse durch seinen unfertigen Zustand. Es zeigt die Figur des Glaubens, welches wahrscheinlich in ähnlicher Weise, wie wir es in verschiedenen Grabmälern des Künstlers sehen, als Wandschmuck eines solchen Monuments oberhalb des Sarkophags bestimmt war. Der Kopf ist schon bis auf die Politur vollendet, die Figur ist mit grösseren und kleineren Meisseln mehr oder weniger weit ausgeführt, der Hintergrund aber nur mit dem Zahneisen vorgearbeitet. Dieser Zustand des Reliefs lässt uns einen interessanten Einblick in die Arbeit der florentiner Marmorbildner des Quattrocento thun. Von Punktierung ist keine Spur

zu sehen; die Art des Fortschreitens in der Arbeit ist eine ungleichmässige, was — im Gegensatze zu der handwerksmässigen Ausführung in den meisten Bildhauerwerkstätten von heute — auf die Hand eines wirklichen Künstlers schliessen lässt. Alles ist mit dem Meissel gearbeitet; die Benutzung des Bohrers wurde möglichst vermieden, da man noch nicht wieder gelernt hatte, den Bohrer lang zu führen, vielmehr Loch an Loch bohrte und



schliesslich die kleinen Zwischenwände fortnahm; ein Verfahren, welches wir sogar noch an Michelangelos Giovannino beobachten können.

Erst in neuester Zeit, im Anfang des Jahres 1886, gelang die Erwerbung eines Madonnenreliefs in Marmor von Minos Hand, welches seinen Marmorbüsten in unserer Sammlung ebenbürtig ist. Vorstehend gebe ich die Abbildung dieser reizvollen Arbeit. Hugo von Tschudi hat dieses Relief zum Ausgangspunkt einer ausführlichen Studie gemacht (vergl. Jahrbuch 1886 S. 122—128), welche namentlich die Charakteristik der ver-

schiedenen Epochen in der Entwicklung des Künstlers giebt. Danach ist unser Madonnenrelief eine Arbeit der letzten florentiner Zeit (um 1480) und bildete wahrscheinlich den Schmuck im oberen Abschluss eines Grabmals. Den Ausführungen Tschudis stimme ich vollständig bei und kann daher hier einfach auf jenen Aufsatz meines Kollegen verweisen, um so mehr als derselbe eine ausführlichere Arbeit über Mino in Vorbereitung hat.

In meiner letzten Auflage von Burckhardts Cicerone habe ich auf einen anonymen florentiner Meister aufmerksam gemacht, der regelmässig mit Mino verwechselt zu werden pflegt. Da ich mich dort aber auf wenige Worte beschränken musste, um so mehr als in Italien nur einige wenige Werke dieses Künstlers erhalten sind, so bin ich eine Charakteristik desselben und eine Zusammenstellung der mir von ihm bekannten Werke schuldig geblieben. Zwei sehr bezeichnende und tüchtige Marmorreliefs unserer Sammlung geben mir die Gelegenheit, dies nachzuholen. Das eine (vgl. die Abbildung) zeigt Maria in ganzer Figur auf einem Stuhle, dem Delphine als Füsse dienen; das Kindchen, das mit einem Vogel spielt, hält sie auf ihrem Arme; hinter der Gruppe eine Blumenguirlande, deren Enden lang herabhängen. Die Guirlande und die Gewandsäume sind vergoldet, der Grund ist rot bemalt; doch beruht diese Farbe wohl auf einer ungeschickten Restauration und war die ursprüngliche Färbung blau. Das zweite grössere Relief zeigt Maria sitzend, bis zu den Knieen; auf dem Schosse stehend das Christkind; als Einrahmung umgiebt die Gruppe ein Kranz von Cherubim. Ersteres Relief wurde 1880 in Venedig erworben, das letztere stammt aus Florenz.



Die Übereinstimmung in den Eigentümlichkeiten dieser beiden Reliefs geht so weit, dass sie nur einem und demselben Künstler zugeschrieben werden können. Wenn auch alle anderen

ziemlich zahlreichen Arbeiten desselben in gleich sprechender Weise sofort die Hand desselben Bildhauers erkennen lassen, so ist dies allerdings kein Zeichen eines vielseitig begabten, naiven Künstlers. Die Eigentümlichkeiten desselben sind so scharf zugespitzt, dass seine Arbeiten dadurch teilweise einen etwas karrikierten Ausdruck erhalten; auch pflegen sie sich in so einförmiger Weise zu wiederholen, dass die naive, unmittelbare Naturanschauung dadurch vielfach getrübt erscheint. Der Mund ist meist in seinen Winkeln in die Höhe gezogen, was den Köpfen den Ausdruck eines starren Lächelns giebt; die Augen sind geschlitzt und in der Regel halb geschlossen; das Kinn springt stark vor und vermehrt noch die schon durch die scharfe Behandlung der Lippen und Augenränder etwas eckige, herbe Wirkung. Denselben Charakter hat die Behandlung des Körpers, in der sperrigen Haltung der Finger, in den spitz herausstehenden Knieen, den langen und scharfen Parallelfalten der Gewänder. Über der ungünstigen Wirkung dieser Eigenschaften übersieht man leicht die Vorzüge, in welchen die Arbeiten dieses Künstlers denen der grossen florentiner Marmorbildner der zweiten Hälfte des Quattrocento nahe stehen: leichte und gefällige Anordnung, feine Empfindung und tüchtige, weiche und naturwahre Behandlung des Fleisches, namentlich im Körper des Kindes.

Der einförmige Eindruck wird noch verstärkt dadurch, dass alle Werke dieses Künstlers in Marmor ausgeführt sind und eine sehr gleichmässige Behandlung des Marmors besitzen, sowie dass sie mit Ausnahme einiger kleinen Büsten (meist von Heiligen) Madonnenreliefs zeigen, die wohl fast ausnahmslos als Tabernakel gedacht waren. Irgend ein grösseres Monument von seiner Hand ist mir nicht vorgekommen; und da auch jene Tabernakel nicht mehr an Ort und Stelle sich befinden, so fehlt uns ein wesentliches Moment zur Bestimmung der Herkunft und Schule dieses Künstlers. Doch bieten seine Eigenart und die Ornamente, mit denen er einige seiner Reliefs geschmückt und eingerahmt hat, hinreichenden Anhalt, um seine Herkunft und die Zeit seiner Thätigkeit ziemlich sicher zu bestimmen, obgleich weder Inschriften noch Daten uns dabei unterstützen. Einen Künstler von solcher Einförmigkeit und einer an Manier streifenden Eigenart werden wir am wenigsten unter den florentiner Bildhauern suchen, deren unbedingte Herrschaft in der italienischen Kunst ja ganz besonders in ihrer naiven Naturanschauung und Individualität begründet ist. Und doch finden jene Eigentümlichkeiten und Unarten gerade

bei einem der grossen florentiner Marmorbildhauer, bei Mino da Fiesole, in zahlreichen handwerksmässig nach seinen Entwürfen ausgeführten Arbeiten so starke Anklänge, dass schon dieser Umstand unseren anonymen Meister in die Nähe des Mino rückt, mit welchem er noch immer vielfach verwechselt wird. Mit Mino hat er die zierlichen Parallelfalten der dünnen Untergewänder gemeinsam; mit ihm auch die auf den Höhen in spitze Winkel zusammenstossenden tiefen Falten der Mäntel, die scharfe Konturierung der Wimpern und Lippen. Auch Anordnung und Auffassung seiner Madonnenreliefs sind ganz ähnlich wie bei Mino. In der weichen, naturwahreren Behandlung des Fleisches nähert er sich dagegen mehr dem Antonio Rossellino. Wo in einzelnen Fällen noch die Einrahmung der Tabernakel erhalten ist, bekunden auch diese den florentiner Künstler; und zwar weisen sie, wie die Bildwerke selbst, auf einen Zeitgenossen von Antonio Rossellino und Mino, welcher dem Alter nach wahrscheinlich dem ersteren noch näher stand als dem letzteren und daher nicht als ein Nachahmer des Mino bezeichnet werden darf. Seine Pilaster schmückt er mit aufsteigenden Fruchtkränzen in Form und Art, wie sie die Werkstatt Donatellos in dessen letzter Zeit bildete; seine Vasen, Fruchthörner, Kränze von Früchten oder Lorbeer haben gleichfalls den Charakter, den die ähnlichen Dekorationen des Luca della Robbia und der unmittelbaren Nachfolger Donatellos aufweisen. Die Sirenenköpfe an den Lehnen der Sessel erinnern an Desiderios Vorbild. Allen diesen Ornamenten wohnt ein etwas schwerfälliger Charakter inne; auch sind sie meist wenig organisch und monumental empfunden.

Italien besitzt verhältnismässig nur noch eine kleine Zahl von den Bildwerken dieses Künstlers. Im Bargello ist im hinteren Saal der Marmorbildwerke des zweiten Stocks ein grösseres Madonnenrelief aufgestellt, welches wenigstens früher dem Mino zugeschrieben wurde; Maria sitzend bis zu den Knieen, das Kind auf dem Schosse, lebensgrosse Figuren, welche durch ihre Grösse befangener und manierierter wirken als die meisten Bildwerke des Meisters mit kleineren Figuren. Ausserdem kenne ich in öffentlichem Besitz in Italien nur noch in Urbino Arbeiten unseres Künstlers, und zwar so viele, dass dadurch eine vorübergehende Beschäftigung desselben in Urbino zur Zeit Federigos wahrscheinlich wird. Vielleicht befand er sich unter den Künstlern, die von diesem Fürsten zur Ausschmückung des von ihm erbauten Palastes nach Urbino berufen wurden. Eines der hier

erhaltenen Reliefs besitzt die Sammlung der Akademie, ein Madonnenrelief von ähnlichem Umfange und ganz ähnlichem Charakter wie dasjenige im Bargello. Ein zweites, etwas kleineres Madonnenrelief ist in einem Gange des Palastes aufgestellt, und ebenda befindet sich auch eine kleine Marmorbüste, den jugendlichen Johannes darstellend. Da fast sämtliche Kunstwerke der Sammlung in Urbino auch dort entstanden oder doch noch zu den Zeiten der ersten Herzöge dorthin gekommen sind, so ist es fast zweifellos, dass diese drei Bildwerke sich von vornherein in Urbino, wahrscheinlich im Palast selbst befanden.

Da die Arbeiten des Künstlers, wie gesagt, sämtlich Tabernakel mit Madonnenreliefs von mässigem Umfange oder kleine Büsten darstellen, waren sie leicht von ihren Bestimmungsplätzen zu entfernen, soweit sie dieselben nicht schon früher gewechselt hatten; und da sie, als Marmorbildwerke von warmer schöner Farbe und unter dem Namen des Mino, mit dessen Arbeiten sie ein weniger geübtes Auge leicht verwechseln kann, im Kunsthandel auch früher schon gesuchte Gegenstände waren, so haben im Laufe der letzten fünfundzwanzig Jahre die meisten dieser Bildwerke ihren Weg ins Ausland gefunden. Nur einige wenige derselben befinden sich (wenigstens im Frühjahr 1885) noch im Besitz italienischer Händler. So ein durch seine schöne leuchtende bräunliche Patina ausgezeichnetes Madonnenrelief von mittlerer Grösse bei Gagliardi in Florenz und ein kleineres geringeres Relief im Besitz von Riblet zu Florenz. Die Versteigerung der Sammlung Castellani 1884 bot eines der interessantesten Werke des Meisters mit einem ganz abweichenden Motiv: die Halbfigur eines Zwerges mit einem Wiesel in den Händen; etwas unterlebensgross, von lebendiger, komischer Wirkung. So viel ich weiss, ist diese Büste nicht verkauft worden.

Ausserhalb Italiens besitzt zunächst London im South Kensington Museum zwei grössere charakteristische Madonnenreliefs von der Hand des anonymen Meisters (Nr. 6737 und 7562); beide besonders herb und teilweise manieriert, dem Relief des Bargello verwandt. Auf dem grösseren (Nr. 6737) sind im Hintergrunde zwei Engel mit Guirlanden angebracht. In seinem Katalog der Sammlung nennt J. C. Robinson den Künstler, „dessen Hand man unmöglich verkennen kann", einen „Nachfolger Donatellos mit starker Anlehnung an den Stil des Mino da Fiesole" und bezeichnet richtig beide Werke als von seiner Hand. Das eine derselben wurde im Palazzo Albergotti zu

Arezzo, das andere mit der Sammlung Gigli-Campana in Florenz erworben. Eine gute Johannesbüste, etwas unter Lebensgrösse und in Auffassung und Behandlung der Castellanischen Zwergsbüste nahe verwandt, besitzt Mr. C. Drury E. Fortnum in Stanmore Hill. Eine beinahe treue Wiederholung des kleineren berliner Madonnenreliefs, in welchem Maria thronend in ganzer Figur wiedergegeben ist, jedoch von drei Cherubim umschwebt und in anderer Einrahmung, befindet sich in der Sammlung von Mr. Gambier Parry zu Hingham Court in England. Beinahe komisch wirken hier, wie in einigen anderen Madonnenreliefs, die Cherubim durch das Streben des Künstlers nach mannigfaltiger Bewegung und Verkürzung der Flügel. Auch dieses Relief scheint sich früher in Florenz befunden zu haben, da es eine dort vor etwa zwanzig Jahren angefertigte Photographie desselben von Alinari giebt. In Berlin besitzt Herr Oskar Hainauer ein besonders anziehendes Köpfchen, wieder den jugendlichen Johannes darstellend, welches in Florenz erworben wurde. Auch der Louvre enthält schon unter dem älteren Besitz ein grösseres Madonnenrelief, welches denen im South Kensington Museum und im Bargello nahe steht. Ein kleineres Madonnenrelief kam mit der Sammlung Timbal vor wenigen Jahren in den Louvre. Ein ähnliches, durch den schönen tiefen Ton des Marmors wirkungsvolles Relief besitzt die an interessanten Bildwerken des Quattrocento so reiche Sammlung von M. Edouard André. Im pariser Privatbesitz werden sich wahrscheinlich noch mehrere ähnliche Reliefs befinden, welche in den siebziger Jahren im Kunsthandel in Florenz und Mailand waren und nach Paris verkauft wurden; darunter ein grösseres Tabernakel mit vollständiger Einrahmung, über der Madonna vier Cherubim. Die derzeitigen Besitzer dieser Madonnenreliefs sind mir nicht bekannt.

Der Umstand, dass fast alle diese jetzt im Auslande befindlichen Marmorbildwerke, soweit ihre Herkunft bekannt ist, in Florenz erworben wurden, ist ein Grund mehr, den Meister derselben unter den florentiner Künstlern zu suchen. Wer derselbe sei, welchen der von Vasari genannten oder der zahlreicheren nur aus urkundlichen Nachrichten uns bekannten Bildhauer, von denen erhaltene Werke bisher nicht nachweisbar sind, wir alle diese Mormorbildwerke zuzuschreiben haben, dafür fehlt bisher jeder Anhalt.

X.

Italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrhunderts.

Die grossartige Umwälzung, welche an die Stelle der mittelalterlichen Weltanschauung die der modernen Zeit gesetzt hat, vollzog sich zuerst in Italien. Die Entwicklung war hier ebenso rasch als tiefgehend. Oft ist darauf hingewiesen worden, dass eine der Haupterscheinungen dieser neuen Zeit, Folge wie Voraussetzung derselben, die Ausbildung des Individuums ist: die Erkenntnis des Einzelnen in seinem eigentümlichen Werte, das Herauskehren der Persönlichkeit und deren systematische Ausbildung. Noch im dreizehnten Jahrhundert war auch in Italien das gesamte Leben gebunden in der festgefügten Ordnung von Hierarchie und Lehnstaat, Ständen und Körperschaften, in welchen sich der Einzelne fast nur als Glied eines Ganzen empfand und selbst die hervorragende Persönlichkeit im wesentlichen nur Vertreter eines Systems war. Aber schon in der Lehre des hl. Franz und in der Wirksamkeit seines Ordens, dann mit Dantes Schöpfung, die nach der einen Seite noch die grossartigste poetische Verherrlichung der mystisch-hierarchischen Anschauungen des Mittelalters ist, tritt uns auf der anderen Seite doch in der Fülle und Mannigfaltigkeit ausgeprägter Persönlichkeiten schon die moderne Zeit in ihrer entschiedenen Betonung der diesseitigen Welt, der Natur wie der Geschichte, tritt uns zugleich mit Dante selbst eine der ausgeprägtesten und grossartigsten Gestalten der neuen Zeit entgegen.

Die politische Entwickelung Italiens, durch die Ausbildung des Individuums wesentlich bedingt, förderte ihrerseits wieder die allseitigste und schrankenloseste Entwickelung der Persönlichkeit. Nicht nur das republikanische Gemeinwesen und der

ununterbrochene Wechsel der Herrschaft innerhalb derselben, sondern selbst die Tyrannis bildete und zog die Einzeltalente gross, deren sie zu ihrer Sicherung und Verherrlichung bedurfte, und führte schliesslich in gewissem Grade bis zur Aufhebung der Standesunterschiede. Wie diese grossartige Umwälzung auf der einen Seite der erfreuliche Ausdruck ist von einer richtigen Wertschätzung des Einzelnen, so hat sie andererseits doch auch eine traurige Kehrseite herausgebildet in jener in einzelnen Erscheinungen gradezu abschreckenden Schrankenlosigkeit und übermütigen Gewaltthätigkeit. Gleichzeitig brachte das Bekanntwerden der Antike und das wachsende Verständnis derselben in das geistige Leben einen Reichtum und eine Mannigfaltigkeit, welche der Wissenschaft einen neuen fruchtbaren Boden bereiteten und zu gleicher Zeit ganz neue Seiten der menschlichen Seele erschlossen. So fördert auch der Humanismus die Erkenntnis und Entwickelung der Persönlichkeit, indem er nicht als trockene philologische Wissenschaft auftritt, sondern in stetem Kontakt mit dem Leben und im eifrigen Verkehr mit den Repräsentanten des öffentlichen Lebens seinerseits die Wissenschaften beherrscht und entwickelt, welche die moderne Zeit hervorkeimen lässt. Dank dem Humanismus wird die Ausbildung der Individualität des äusseren wie des inneren Menschen im fünfzehnten Jahrhundert gewissermassen selbst zur Wissenschaft, welcher die Zeit so harmonisch durchgebildete Persönlichkeiten wie Lorenzo Magnifico, so allseitig entwickelte Menschen wie — um gerade Künstler zu nennen — Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci verdankt.

Ihren entschiedensten und wirksamsten Ausdruck erhielt diese scharf ausgeprägte Richtung des Individuums und sein Selbstbewusstsein in der Sehnsucht nach dem Ruhm. Nicht mehr im Jenseits, auf das die Kirche den Gläubigen verweist, konnte dasselbe seinen Lohn finden: sein Ruhm ist von dieser Welt, im Diesseits; und die Unsterblichkeit des Namens ist der höchste Preis, das höchste Glück, welches dem Menschen beschieden ist. Schon Dante hat dieses Glück des Ruhmes empfunden, „ohne den das Leben wie Schaum und Rauch vergeht"; doch erst Petrarca, auch hierin unter den ersten und grössten Erneuerern der klassischen Welt, hat den Gedanken des Ruhms nach allen Seiten ausgebildet. Die Ruhmbegierde ist es denn auch, die einen der ausgeprägtesten Züge des Zeitalters bildet: auch in ihrer Verzerrung, welche moderne Herostrate hervorruft und

in der Verherrlichung des Einzelnen — und nicht weniger in dem Kehrbilde derselben, der Verleumdung — keine Schranken kennt.

Ein Hauptmittel zu ihrer mannigfachen Befriedigung findet diese Ruhmbegierde in der bildenden Kunst: in der Herstellung von Prachtbauten und der Schöpfung von Kunstwerken, sowie auch direkt in der Wiedergabe der Persönlichkeit, in den verschiedenen Arten des Bildnisses. Die bildende Kunst hat aber gerade, neben der objektiven Betrachtung der Aussenwelt, in der Erkenntnis des Individuums ihre Voraussetzung. Die Tiefe und Kraft des Erkennens überhaupt, welche die Italiener der Renaissance vor allen Nationen auszeichnete, musste sich zur günstigsten Bedingung des Erwachens und der herrlichen Entfaltung der bildenden Kunst gestalten. Es ist daher nur eine natürliche Wechselwirkung, dass dieser ausgeprägte Individualismus der Zeit die Kunst scharf bestimmt und zugleich in derselben mit Vorliebe zum Ausdruck gebracht und verherrlicht wird. So hat die Entwickelung der Individualität in Italien während des fünfzehnten Jahrhunderts in der glücklichen und in ihrer Art einzigen Verbindung mit dem künstlerischen Gestaltungstrieb und dem allgemeinen Kunstsinn die Porträtdarstellung zu einer Mannigfaltigkeit, einem Umfange und einer künstlerischen Vollendung entfaltet, wie sie zu keiner anderen Zeit und in keinem anderen Lande sich wiederfinden.

Es ist kein Zufall, dass in der Plastik das Bildnis früher als in der Malerei erscheint. Schon die scharf abgegrenzte Persönlichkeit, wie die Zeit sie hervorbrachte, fand an sich in der Plastik ihren angemesseneren Ausdruck. Aber auch die Entwickelung und technischen Vorbedingungen der beiden Schwesterkünste verschafften dem plastischen Bildnis die Priorität. Zwar finden wir schon in den Gemälden und Fresken des vierzehnten Jahrhunderts gelegentlich den Stifter, allein oder mit seiner Familie, angebracht; eine Sitte, welche im Quattrocento so weit ausgedehnt wird, dass zuweilen die dargestellte heilige Handlung fast verschwindet unter der Schaar von Zuschauern, in denen die Familie und Sippe des Auftraggebers abgebildet sind. Aber das Einzelporträt tritt doch erst gegen die Mitte des Quattrocento hervor. Anders in der Plastik. Hier war durch den Gräberkultus der Anlass, sowie durch die Überreste römisch-etrurischer Sarkophage und Aschenkisten das naheliegende Vorbild für eine porträtartige Darstellung des Verstorbenen auf seinem Grabmal gegeben. Wir sehen daher gleich bei den ersten Regungen einer selbständigen bildnerischen Thätigkeit in Italien das Bestreben nach einer Aus-

schmückung des Grabes durch die ruhende Figur des Toten, sei es als einfacher Grabstein oder im Nischengrab, hervortreten. Wie sich das Grabmal in Italien seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts nach Landschaft, Ort, Bestimmung, Zeit und Material in der mannigfachsten Weise entwickelt, wie dasselbe sich gradezu zu einem hervorragend monumentalen und daher zum wichtigsten Zweige der italienischen Plastik ausbildet: dies zu verfolgen wäre eine der anziehendsten und belehrendsten Aufgaben der italienischen Kunstgeschichte.

Diese frühe und grossartige Entfaltung des Grabmonumentes war durch die religiöse und kirchliche Bedeutung desselben wesentlich gefördert. Einen verwandten kirchlichen oder mindestens doch einen öffentlichen Charakter trägt auch die freie Porträtstatue. Dass sie trotzdem nur ganz ausnahmsweise auftritt, liegt wohl in erster Reihe in jener Vorliebe für das Grabmonument, teilweise aber auch in den Schwierigkeiten, welche sich der Frührenaissance bei der plastischen Wiedergabe der Persönlichkeit in ganzer Figur entgegenstellten. Die Statue des Enrico Scrovegni, wahrscheinlich von Giovanni Pisano, in der von ihm gestifteten und für ihn von Giotto ausgemalten Madonna dell' Arena zu Padua, ist das früheste Beispiel, die fälschlich als Staatssekretär Bracciolini bezeichnete Statue Donatellos im Dom zu Florenz, das Meisterwerk unter diesen seltenen Einzelstatuen. Diese fanden ihren grossartigen Abschluss in den bronzenen Reiterstandbildern der beiden venetianischen Condottieri Gattamelata und Colleoni, den in ihrer Art einzigen Schöpfungen des Donatello und Verrocchio.

Diesen öffentlichen und feierlichen Arten des plastischen Bildnisses gegenüber suchen die rein privaten Bedürfnisse ihre Befriedigung in der Büste und in der Schaumünze. Beide sind erst Erzeugnisse des Quattrocento; beide gelangten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer Entfaltung und Blüte, wie bis dahin und seitdem nicht wieder. Während das Grabmal und die Porträtstatue durch ihren Umfang und ihre Bestimmung an den Ort ihrer Aufstellung gebunden sind und daher fast überall in Italien noch ihren alten Platz behaupten, haben die Medaillen und teilweise auch die Büsten des Quattrocento ihren Weg auch aus Italien hinaus in die öffentlichen wie in die Privat-Sammlungen des Auslandes gefunden. Die wertvolle Sammlung italienischer Schaumünzen, welche das berliner Museum besitzt, hat die Publikation von Friedländer den weiteren Kreisen der Kunstfreunde zugänglich gemacht: aber auch in der Sammlung italienischer Büsten

aus dem fünfzehnten Jahrhunderts hat das Museum nach dem Kunstwert wie nach der Zahl und Mannigfaltigkeit derselben einen Schatz aufzuweisen, wie sonst nur das National-Museum zu Florenz. Die berliner Sammlung ist daher ganz besonders geeignet, einen Begriff von der Bedeutung und Entwickelung des plastischen Bildnisses in Italien zu geben.

I.

Den augenfälligsten Unterschied unter den italienischen Porträtbüsten bezeichnet das verschiedene Material. Durch diese Verschiedenheit, welche zunächst als eine rein äusserliche erscheint, sind doch auch nicht unwesentliche Stilunterschiede bedingt.

Als das edelste Material für plastische Darstellung galt in Italien die Bronze. Bronzene Kirchenthüren waren die ersten Bildwerke, welche im Mittelalter auf italischem Boden, und zwar anfänglich noch von byzantinischen Künstlern, ausgeführt wurden. Auch die Schule der Pisani wählte die Bronze für ähnliche Aufgaben, wie dies Andreas Pforte für das Baptisterium in Florenz beweist; und gleich im Anfange des Quattrocento sehen wir Ghiberti, Quercia und Donatello eine Fülle verschiedenartiger plastischer Arbeiten in demselben edlen Material ausführen.

Allein keiner dieser Künstler leitete eigenhändig den Guss oder die Ciselierung. Erst die jüngere Generation der Bildhauer des Quattrocento eignete sich im Goldschmiedehandwerk, aus dem die meisten derselben hervorgingen, auch die Fertigkeit der Bronzetechnik an: ein Verrocchio, Antonio Pollajuolo und Lorenzo Vecchietta brachten es darin zu hoher Meisterschaft. Wenn es galt, reichste Pracht zu entfalten oder möglichst Dauerhaftes zu schaffen, wählte man jetzt auch für das Porträt die Bronze. So sind ebensowohl die Papstdenkmäler von A. Pollajuolo in der Peterskirche als die beiden Reitermonumente der venetianischen Condottieri Gattamelata und Colleoni in Bronze ausgeführt. Für die Büste bei ihrem anspruchsloseren Zwecke, als Erinnerung für Anverwandte oder Freunde, griffen aber auch die im Bronzeguss erfahrenen Bildner nur ausnahmsweise zu diesem kostspieligen und schwierigen Material. Es sind daher kaum mehr als etwa ein Dutzend Bronzebüsten aus dem Quattrocento auf uns gekommen. An dieser Seltenheit mag freilich teilweise auch die Versuchung für eine spätere, rücksichtslose Zeit mit die

Schuld tragen, das edle Metall gelegentlich durch Einschmelzen der Büsten nützlich zu verwerten, welcher bekanntlich auch fast alle grösseren Bronzebildwerke des Altertums zum Opfer gefallen sind.

Von diesen wenigen Bronzebüsten ist das berliner Museum so glücklich, zwei zu besitzen; beide, wie der Brustharnisch zeigt, einen Krieger darstellend, und zwar vielleicht ein und dieselbe Persönlichkeit. Freilich in verschiedenem Alter: das eine Mal im kräftigen, wenn auch bereits etwas vorgeschrittenen Mannesalter; das andere Mal hochbejahrt, zahnlos, gebückt und eingefallen. Die grosse Verwandtschaft in den Formen der beiden Köpfe ist mehrfach schon vor den Originalen bemerkt worden: die gleiche Kopfbildung, der eigentümlich kurze und breite Nacken, die kräftig gebogene Nase, der fest geschlossene, energische Mund, die vorquellenden Augen — bei dem Greis freilich müde eingesunken — berechtigen zu der Vermutung, dass beide denselben Mann zu verschiedenen Zeiten seines Lebens wiedergeben.



Leider ist es bisher nicht gelungen, einen Anhalt zur Bestimmung der Persönlichkeit zu finden. Dass ein Krieger dargestellt ist, lässt sich auch in der Büste des Greises (vgl. die nebenstehende Abbildung) noch erkennen, obgleich das Bruststück derselben eine moderne Ergänzung ist; denn ein hinten am Halse erhaltenes Bruchstück zeigt deutlich den Rand des Panzers. Der Lorbeerkranz auf seinem Haupte kann ihn als den Sieger in der Schlacht verherrlichen; vielleicht dass aber auch der Kriegsmann, nach der Sitte seiner Zeit, sich in der Dichtkunst versucht hatte und auf diese Lorbeeren besonders stolz war. Man sollte meinen, die Bestimmung sei nicht so schwer, da Florenz — und floren-

tiner Ursprungs sind dieselben wohl zweifellos, wie wir gleich sehen werden — in der zweiten Hälfte des Quattocento nicht gerade Überfluss hatte an kriegstüchtigen Männern, und da ja keine andere Zeit so viel treue Abbilder ihrer Kinder hinterlassen hat. Dennoch muss ich gestehen, dass ich bisher vergeblich die uns erhaltenen florentiner Bildnisse der Zeit verglichen habe, und dass mir auch von anderer Seite nur unbestimmte Vermutungen auf Grund einer gewissen Ähnlichkeit mit dem einen oder andern namhaften Florentiner ausgesprochen wurden. Möglich ist freilich auch, dass uns in der Büste nicht gerade das Bildnis eines Florentiners, sondern das eines anderen Italieners aufbewahrt ist; denn florentiner Künstler waren ja damals überall in Italien beschäftigt. Die Annahme von August Schmarsow, dass Alfons von Arragon der Dargestellte sei, wird zwar bei der Annahme der Urheberschaft Donatellos, für die ich schon früher (vgl. S. 31 f., wo auch eine Abbildung des Kopfes gegeben ist,) eingetreten bin, durch den Umstand unterstützt, dass Donatello kurz vor seiner Übersiedelung nach Padua mit Alfons wegen der Ausführung einer bronzenen Reiterstatue in Unterhandlung stand: allein der Vergleich der trefflichen Medaillen dieses Fürsten mit dem sehr individuell behandelten Bildnis der Bronzebüsten ergiebt leider die Unzulässigkeit dieser ansprechenden Hypothese; denn der Kopf sowohl wie der Ansatz der Brust zeigen bis in die kleinsten Einzelnheiten die wesentlichsten Verschiedenheiten von den beiden berliner Bronzebüsten.

Zugegeben, die beiden Büsten stellen ein und denselben Mann vor, auf einen und denselben Künstler lassen sie sich schwerlich zurückführen; denn in der künstlerischen Auffassung und Behandlung sind sie sehr verschieden. Der jüngere Kopf ist ein unciselierter Rohguss von unscheinbarer Patina; aus unbekannten Gründen unverändert in dem Zustande belassen, wie er aus dem Guss über das breit gearbeitete Wachsmodell hervorgegangen war. Dagegen zeigt der Greisenkopf eine ganz ausserordentliche Vollendung, die sich nicht nur in der saubersten Ciselierung ausspricht, sondern auch in der Silbertauschierung der Augen, in der kunstreichen Legierung und in der künstlichen Färbung der Bronze hervortritt. Durch letztere ist jene schöne und seltene arsenikgrüne Patina hervorgebracht, die sich sonst nur bei einzelnen Antiken findet.

Neben dieser Verschiedenheit in der äusseren Erscheinung, die durch den zufällig sehr verschiedenen Zustand der Voll-

endung hervorgerufen wird, zeigt sich ein unverkennbarer Unterschied in der künstlerischen Auffassung der beiden Büsten, sodass wir auf zwei verschiedene Künstler zu schliessen berechtigt sind. Beiden ist freilich jene schlichte und naive Wiedergabe der Individualität gemeinsam, die auf jede gesteigerte Wirkung durch gesuchte Anordnung oder ähnliche Mittel verzichtet. Aber während der Rohguss eine einfache, grosse Anschauung des Charakters wie der Formen zeigt und sich auf breite Wiedergabe der Massen beschränkt, bekundet der lorbeergekrönte Greisenkopf eine liebevolle Vertiefung in die Details, eine minutiöse Durcharbeitung, die jedoch keineswegs kleinlich wirkt. Eigentümlich ist hier die Behandlung des Haares, welches, ebenso wie auch der Lorbeerkranz, eingraviert ist, während im Modell, wie sich jetzt noch erkennen lässt, das Haar in derselben Erhebung und Form, wie in der anderen Büste, vorgearbeitet war.

Die einfach naturalistische Auffassung und das ausserordentliche Verständnis der Natur, welche beiden Werken gemeinsam sind, weisen dieselben der florentiner Schule zu. Nach den Verschiedenheiten der Auffassung und Behandlung scheint jedoch der jüngere Kopf noch in der ersten grossen Epoche des Quattrocento, in der Zeit Donatellos, entstanden zu sein, der Greisenkopf dagegen in der späteren Epoche, in dem von Antonio Pollajuolo und Verrocchio beherrschten Kreise der Bronzetechniker. Ich habe bereits im Eingange dieses Buches (vgl. S. 31 f.) die Gründe aufgeführt, weshalb ich den Rohguss für eine eigenhändige Arbeit Donatellos halte. In der eben ausgegebenen Festschrift von Aug. Schmarsow zur Feier des Centenario Donatellos[1]) tritt der Verfasser dieser Ansicht rückhaltlos bei, nimmt aber auch für den zweiten Kopf (welchen er gleichfalls für dieselbe Persönlichkeit hält) die Urheberschaft des Donatello an; nur soll „hier die Hand seines Schülers Bertoldo glättend, verallgemeinernd, akademisierend mitgewirkt haben". Auch das vorausgesetzt, scheint mir doch die ganze Auschauung in der Wiedergabe und Behandlung der Formen von der in dem Rohguss gar zu sehr abzuweichen, um auch nur das Modell jener Büste auf Donatello zurückführen zu können.

Die Geschichte dieser beiden Büsten giebt leider keinerlei Anhalt, weder für die Bestimmung der Persönlichkeiten noch der

---

[1]) Donatello, Eine Studie über den Entwicklungsgang des Künstlers und die Reihenfolge seiner Werke. Breslau 1886.

Künstler, da sie sich nicht weiter zurück verfolgen lässt. Die Greisenbüste erwarb Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz 1835 in Hamburg aus der Sammlung des russischen Grafen Balc Polef, in welcher sie als antik und zwar als Büste des älteren Scipio galt; 1868 wurde sie durch Seine Majestät den König als Geschenk an die Museen überwiesen. Graf Balc Polef hatte die Büste im Anfang unseres Jahrhunderts in Neapel erstanden, wo man, um die antike Herkunft zu dokumentieren, Herkulanum als den Fundort der Büste bezeichnete. Eine Wiederholung derselben befindet sich in der Sammlung des Grafen Stroganoff zu St. Petersburg. Die zweite Bronzebüste der berliner Sammlung wurde 1877 aus dem Besitz eines bekannten pariser Liebhabers angekauft.

Mit der höchsten Vollendung der Bronzetechnik, die der zweiten Hälfte des Quattrocento angehört, fällt auch die vollendete Meisterschaft in der Bearbeitung des Marmors zusammen. Jenen grossen Meistern gegenüber, welche am Eingange der neuen Zeit in dem Streben, den erfassten Moment und Charakter voll und gross wiederzugeben, ihre Sorgfalt der Durcharbeitung nur in zweiter Linie zuwandten, lässt sich diese jüngere Generation als die der Kleinmeister unter den italienischen Bildhauern bezeichnen. Der Marmor, der so viel weniger mühsam zu bearbeiten ist, als die kostspielige und nicht für alle Zwecke geeignete Bronze, fand unter diesen Künstlern begreiflicherweise die grösste Zahl von Anhängern. Ein besonders günstiger Umstand, welcher Wert und Reiz der Marmorarbeiten dieser Zeit noch erhöht, ist die köstliche unter dem Namen Crestola bekannte Qualität des Marmors, welche gerade damals die Brüche von Carrara lieferten. Die Schönheit des Marmors kam der Wiedergabe des Bildnisses kaum weniger zu gute als die Meisterschaft in der Bearbeitung desselben.

Die berliner Sammlung hat auch an Marmorbüsten verschiedene Meisterwerke ersten Ranges aufzuweisen. Am bekanntesten sind die aus dem Palazzo Strozzi stammenden Büsten des Nicolò und der Marietta Strozzi. Die letztere ist eine der wenigen Marmorbüsten, deren Vasari Erwähnung thut, und zwar mit grösstem Lobe. „Da Marietta von grosser Schönheit war — so sagt Vasari in seiner Lebensbeschreibung des Desiderio —, so gelang ihm ihre Büste ganz vortrefflich". Charles Perkins, dem das Verdienst gebührt, in seinen beiden Werken über die Bildhauer Toscanas und über die italienische Plastik des Mittelalters und

der Renaissance den Wert der Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts zuerst wieder richtig gewürdigt zu haben, sagt von dieser Marmorbüste: „Schwerlich wird sich eine andere Büste ausfindig machen lassen, welche in gleichem Maſse die eigentümlichen Vorzüge der besten Quattrocentowerke in sich vereinigt: Meisterschaft in der Behandlung des Materials, geschmackvolle Auffassung, vollendete Durchführung und strenge Zeichnung". Die Büste gehört keineswegs zu jenen überwältigenden oder bezaubern-



den Werken, wie etwa Donatellos Uzzano oder die fälschlich dem Raphael zugeschriebene Mädchenbüste im Museum zu Lille. Vielmehr sind die nicht eigentlich schönen Züge der jungen Dame ebenso treu als anspruchslos wiedergegeben: der Künstler hat weder die etwas schiefe Kopfhaltung noch die schräg stehenden Augen mit ihren halb geschlossenen Lidern zu verdecken gesucht. Aber die höchst geschmackvolle Anordnung bis zu dem mit der Büste aus demselben Marmorblock gearbeiteten Sockel mit den feinen Profilen und den zierlichen Reliefs desselben, sowie die höchste Delikatesse in der Behandlung, welche in der Politur

bis zu einem gewissen Grade sogar die Wirkung eines zarten Teints erreicht, geben der Büste einen Reiz züchtiger Weiblichkeit, wie ihn kein zweites Werk in diesem Masse aufzuweisen hat. Ursprünglich wurde dieser Reiz noch erhöht durch Bemalung und Vergoldung einzelner Teile der Büste: die Blumen des Brokatkleides und das Band im Haar waren farbig, der Gewandsaum war vergoldet, wie noch jetzt die Überreste beweisen, und die Brust zierte ein Schmuck aus edelem Metall.

Jener eigentümlich müde Ausdruck, welcher durch die halbgeschlossenen Augenlider hervorgebracht wird, kommt wohl nicht allein auf Rechnung der Individualität; wir finden denselben bei einer ganzen Reihe gleichzeitiger Marmorbüsten junger Florentinerinnen, während gelegentlich andere Bildnisse derselben Personen uns diese mit weit geöffneten Augen vorführen. Die Künstler haben damit, so scheint es, einer allerdings sonst nicht nachweisbaren Anschauung ihrer Zeit entsprechend, den Ausdruck des jungfräulich Sittsamen und Bescheidenen wiedergeben wollen. Ausnahmsweise kommen diese halbgeschlossenen Augen auch bei gemalten Bildnissen des Quattrocento vor; so bei Botticellis Bildnis des Giuliano de' Medici in der berliner Galerie.

Jene Büsten verdienen hier wenigstens kurz aufgezählt zu werden, da sie unter sich wie mit der Büste der Marietta so sehr verwandt sind, dass vielleicht eine direkte Beziehung zu derselben angenommen werden darf; vermutlich geht die Auffassung derselben auf die Büste der Marietta als besonders anziehendes Vorbild zurück. Es sind, soweit mir bekannt, die folgenden Marmorbüsten. Im Besitze der Erben von Alessandro Castellani in Rom die schöne Büste einer jungen unbekannten Dame, in Neapel erworben; sie gleicht bis auf den Sockel, welcher jedoch mit anderen, gleichfalls sehr reizvollen Reliefs verziert ist, so sehr der Büste der Marietta, dass man sie beim ersten flüchtigen Blick für eine Wiederholung derselben zu halten versucht ist. Ferner die jugendliche Frauenbüste der Ambraser-Sammlung in Wien, von besonderem Interesse durch die teilweise Erhaltung der alten Bemalung; die Büste der Gattin des Federigo von Urbino, Battista Sforza, im Bargello; eine ähnliche Büste von Matthias Corvinus' junger Gemahlin, Beatrice von Aragon, im Besitze von Herrn Gustave Dreyfuss in Paris; eine weibliche Büste im Louvre; eine der letzteren ausserordentlich verwandte Büste im Besitz von M. Edouard André zu Paris (aus Neapel stammend); endlich eine Reihe von Marmormasken, die einander so sehr

gleichen, dass nur die genaueste Untersuchung gewisse Verschiedenheiten ergiebt. Die eine im Nachlass des Baron Hector Garriod in Florenz, eine zweite in dem Museum des Hospitals zu Villeneuve-lez-Avignon, eine dritte im Museum zu Bourges, mit welcher eine ebensolche Maske im Besitz unserer berliner Sammlung besonders grosse Ähnlichkeit hat. Eine fünfte derartige Maske hat Louis Courajod, wie er mir mitteilt, kürzlich wieder in Frankreich aufgefunden.

Diese Masken würden, wenn sie als solche gearbeitet wären, ein merkwürdiger Beweis sein, bis zu welchem Grade von Raffiniertheit das Quattrocento in der plastischen Wiedergabe des Bildnisses gegangen ist. Da sie nur das Gesicht wiedergeben, könnten sie nur als Einsatzstücke in Büsten oder Grabfiguren von gewöhnlicherem Material gedient haben. Die Untersuchung der Rückseite der berliner Maske scheint zu ergeben (so teilt mir unser Restaurator Freres mit), dass die Bearbeitung dieser Seite eine verhältnismässig moderne und dass daher die Maske der Überrest einer vollen Büste sei, welche man abgearbeitet habe, mutmasslich weil der Hinterkopf beschädigt war. Dies liesse sich aus einem alten grossen Bohrloche schliessen, das jetzt halb frei liegt, und welches ursprünglich in der Mitte der Büste von unten aus zur Befestigung derselben auf einem Sockel eingetrieben war. Allein alle diese Masken machen den Eindruck, als ob sie in Marmor ausgeführte Kopien von Totenmasken seien.

Wie ich hier einschaltend bemerke, ist es nicht unmöglich, dass das XV. Jahrhundert die Verwendung von Perrücken bei Büsten gekannt habe, wenn auch wahrscheinlich aus rein künstlerischen und nicht aus Moderücksichten. Ob diese jedoch, wie in der späteren römischen Kaiserzeit, in Stein gearbeitet waren, muss ich dahingestellt sein lassen. Wenigstens sind sowohl an jener oben genannten Frauenbüste des Louvre wie an der Büste der Beatrice bei Herrn G. Dreyfuss die Haare flach und nur angelegt, sodass man die Bedeckung mit einer Perrücke annehmen muss, wenn man nicht, was der farbigen Ausschmückung der Büste im Quattrocento mehr entspräche, an den Aufsatz irgend einer Kopfbedeckung denken will.

Kehren wir noch einmal zu der Büste der Marietta Strozzi zurück. Die Geschichte dieser jungen Florentinerin ist uns (namentlich durch Cesare Guastis für die Kenntnis des Familienlebens in Florenz während des fünfzehnten Jahrhunderts sehr verdienstvolles Buch, „Lettere di una gentildonna fiorentina")

ziemlich genau bekannt. Marietta war die Tochter des Lorenzo di Palla Strozzi, welcher 1451 — als Marietta drei Jahre alt war — in der Verbannung starb. Ihre Mutter Alessandra dei Bardi, welcher Vespasiano da Bisticci als der Krone unter den Frauen von Florenz in seinen „Vite di uomini illustri del secolo XV" eine besondere Biographie widmet, gab sie zu ihrem Onkel Giovanni Francesco Strozzi nach Florenz. Hier im Hause des reichen Bankiers fand die aufblühende junge Schönheit Verehrer und Freier unter den Söhnen der vornehmsten Familien von Florenz: unter ihnen Giovanni Tornabuoni, der bekannte Schwager des Lorenzo Magnifico, und Bartolommeo Benci, welcher Marietta zu Ehren einen grossartigen Festzug veranstaltete. Aber die Mutter konnte sich nicht entschliessen, die Hand ihrer Tochter einem Feinde ihres Hauses zu geben. Da machte Giovan Francesco plötzlich nach Cosimos Tode 1464 Bankerott, und zwar unter so schimpflichen Umständen, dass er sich zur Flucht genötigt sah. Die Freier zogen sich nun auch von der Pflegetochter zurück, die mit ihrem Onkel nach Ferrara geflohen war, wo ihre Mutter lebte. In Ferrara fand sie mehrere Jahre später, nachdem auch ihr Verwandter, Lorenzo Strozzi, Bruder des bekannten Filippo, nach jahrelangem Zaudern auf ihre Hand verzichtet hatte, einen Gatten unter den Günstlingen des Borso d'Este, Teofilo Calcagnini aus Ferrara. So nennen ihn wenigstens Vespasiano und Litta, während die Inschrift an dem vor etwa vierzig Jahren im Pal. Strozzi angefertigten Sockel der Büste einen Celio Calcagnini als Gatten der Marietta angiebt. Marietta wurde nach Guastis Mitteilung im Jahre 1448 geboren; mithin stand sie, als Desiderio am 16. Januar 1464 starb, erst im sechszehnten Lebensjahre. Damit scheint ihr Alter in der Büste nicht übereinzustimmen; die Dargestellte erscheint hier vielmehr nahezu als eine Zwanzigerin. Doch möchte deshalb allein ein Zweifel an der richtigen Benennung der Büste kaum gerechtfertigt sein. Denn einmal haben wir eine Südländerin vor uns, bei welcher wir in bezug auf die jungfräuliche Reife einen anderen Massstab anlegen müssen; andererseits ist auch zu berücksichtigen, dass der Plastik nicht im gleichen Grade, wie der Malerei, die Mittel zu Gebote stehen, um die feinen Unterschiede des Übergangs vom Mädchen zur reifen Jungfrau völlig wiederzugeben.

Für Desiderio war übrigens diese junge Strozzi in ihrem stummen Ausdruck, ihrem zurückhaltenden Wesen und ihrer

gemessenen Haltung kein Typus ganz nach seiner Wahl. Ein solcher verrät sich dagegen schon auf den ersten Blick in einer zweiten Marmorbüste eines jungen Mädchens der berliner Sammlung, für welche wir schon deshalb die Autorschaft Desiderios mit Wahrscheinlichkeit in Anspruch nehmen dürfen. In Bildung und Ausdruck entspricht sie ganz jenen schlanken, fröhlich aus-



schreitenden Jünglingen, beinahe mädchenhaften Gestalten, welche auf dem Grabmal Marsuppini die Guirlande tragen, sowie jenen Kandelaber-haltenden Knaben mit ihrem holdseligen, halb schelmischen Lächeln, welche zur Seite des Tabernakels in San Lorenzo stehen. So treffend, so lebensfrisch und reizvoll giebt uns keine andere Büste das Bild der jungen vornehmen Florentinerin jener Zeit. Die schlanken, geschmeidigen Formen, der lange aber fein bewegte Hals, die hohe gewölbte Stirn, welche durch scharfes Zurückkämmen der Haare sich fast bis zur

Mitte des Schädels erstreckt, das einfach aber dabei sehr geschmackvoll geordnete und geschmückte Haar, die lebendigen Augen, die hochgewölbten Augenbrauen, das etwas aufgeworfene Näschen, die schön geschwungenen Lippen, die sich wie zu einer schelmischen Bemerkung öffnen: alles atmet Natur, echte Weiblichkeit und heitere Lebensfrische. Damit verbindet sich noch der individuelle Zug eines höchst lebhaften, zum feinen Spott geneigten Geistes. Leider fehlt jeder Anhalt zur Bestimmung der Persönlichkeit.

Eine dritte Marmorbüste schliesst diesen Kreis von Bildnissen florentiner Jungfrauen, in denen das berliner Museum einen ganz einzigen Schatz besitzt. Wieder derselbe Typus, die verwandten Züge und der ähnliche lebendige, heitere, halb schelmische Ausdruck, der sich namentlich in der Profilansicht besonders reizvoll und scharf ausgeprägt darstellt. Zugleich bietet diese Ansicht in dem vollständig sichtbaren Haarschmuck ein Zeugnis mehr, wie jene Zeit selbst in der Mode danach strebte, die natürliche Schönheit auf das geschmackvollste zu heben und zur Geltung zu bringen.

Diese Büste ist, wie die vorgenannte, 1842 durch Waagen in Florenz mit der Sammlung des Marchese Orlandini erworben. Beide Werke führten dort den Namen Donatello: aber diese kleinere Büste verrät noch deutlicher, als jene, in ihrer eigentümlichen Arbeit ihren Meister, sodass schon Waagen die Vermutung aussprach, sie könne von Mino herrühren. In der That ist Mino da Fiesole uns durch so zahlreiche bezeichnete Werke bezeugt, sein Styl hat durch die eigentümliche Stellung, welche er — schon damals, wie noch heute, unter den gleichzeitigen Bildhauern der Liebling des Publikums — als grosser Unternehmer und Schnellarbeiter unter den florentiner Bildhauern aus der zweiten Hälfte des Quattrocento einnimmt, so eigenartige und augenfällige, weil teilweise ans Manierierte streifende Kennzeichen, dass keiner unter seinen Zeitgenossen auch für das Laienauge so leicht kenntlich ist wie Mino.

Die hervorragendste Thätigkeit des Künstlers, der seine ausserordentliche Leichtigkeit aber auch wohl die Oberflächlichkeit der Arbeit seiner Herkunft vom Steinmetzenhandwerk verdankt, war dem Porträt gewidmet, wenigstens im weiteren Sinne, sofern wir auch das Grabmonument mit darunter verstehen. In derselben fand sein Talent offenbar seinen richtigen Wirkungskreis. Während die berliner Büste der jungen Floren-

tinerin die einzige uns bekannte weibliche Büste von Minos Hand ist, lassen sich beinahe ein Dutzend Männerbildnisse von ihm nachweisen, darunter die Hälfte mit seiner Namensbezeichnung. Auch die berliner Sammlung besitzt eine dieser Büsten, wohl die grossartigste von allen und zugleich von besonderem Interesse als die früheste bekannte Arbeit des Meisters. Es ist



dies die aus dem Palast Strozzi stammende grosse Marmorbüste des Nicolò Strozzi. Sie ist unterwärts bezeichnet: NICOLAVS DE STROZIS. IN VRBE. A. MCCCCLIIII. OPVS NINI (sic).

Hatte jene weibliche Büste ihren Reiz in der naiven Auffassung und der liebevollen Sorgfalt der Detailbehandlung, welche freilich in dem Kostüm schon jene dem Mino eigentümliche scharfe Brechung und kleinliche Anordnung der Falten zeigt, so fesselt die Büste des Nicolò Strozzi durch eine Grösse in der Auffassung der Persönlichkeit und eine Breite in der Behandlung,

die Mino in keinem zweiten Werke wieder erreicht hat. Freilich galt es für den jungen Künstler, der 1454 erst dreiundzwanzig Jahre alt wurde, sich mit der Arbeit für einen so angesehenen und reichen Mann, wie Nicolò Strozzi, einen Namen zu machen. Auch war dieser wohl die Persönlichkeit, einen Künstler zu einer ausserordentlichen Leistung zu reizen. Nicolò ist eine der charakteristischsten Erscheinungen, welche das Exil gross gezogen hat. Bekanntlich war die Verbannung hochgestellter Bürger unmittelbare Folge jeder grösseren oder kleineren Umwälzung, welche sich im Regimente der florentiner Republik vollzog, eine an sich allerdings verwerfliche und beklagenswerte politische Massregel, aber für die Entwickelung und Grösse von Florenz von höchster Bedeutung. In der Heimat war sich der Florentiner mitten im Glück, im Regimente selbst doch vollkommen bewusst, dass jede politische Veränderung ihm die Verbannung bringen konnte; er musste daher darauf gefasst sein, jeder Zeit und aller Orten nur aus eigener Kraft sich durchschlagen zu können. In der Verbannung aber war, mochte er mit Gewalt ausgetrieben sein oder freiwillig das Exil gewählt haben, das letzte Ziel, welches ihm unverrückt vor der Seele stand und in allem Unglück aufrecht erhielt, die Rückkehr in die Heimat. Hier in der Fremde bildete sich nicht nur der Charakter der Verbannten und gewannen manche unter ihnen grosses Vermögen; sie lernten auch von den Fremden und prägten dadurch dem florentiner Charakter einen kosmopolitischen Zug auf, welchen wir damals selbst in Italien in keiner anderen Stadt ähnlich entwickelt sehen.

Nicolò war mit seinem Vater Leonardo und mit seinen Brüdern verbannt worden, als Cosimo de' Medici nach einjähriger Verbannung 1434 in die Heimat zurückkehrte, um fortan dauernd das Regiment in Florenz zu führen. Zunächst in Brügge in ein florentiner Bankhaus aufgenommen, begründete er in der kurzen Zeit von etwa anderthalb Jahrzehnten selbständige Banken in London, Barcelona, Avignon, Neapel und schliesslich in Rom und legte dadurch den Grund zu jenem grossen, dem Mediceer-Besitz nahekommenden Vermögen. Zu Erben machte er — da er, wie seine beiden Brüder, unverheiratet war — seine Neffen Lorenzo und den berühmten Filippo Strozzi, seine Schutzbefohlenen in der Verbannung. Nicolò starb in Rom Ende des Jahres 1469. In Santa Maria sopra Minerva, wo er bestattet wurde, ist noch heute über dem einfachen Grabe die rühmende Grab-

schrift erhalten: NICOLAO STROZZIO LEONARDI FILIO. ROMA MIHI TRIBVIT TVMVLVM FLORENTIA VITAM. NEMO ALIO VELLET NASCI ET OBIRE LOCO. — MCCCCLXVIIII. Der überlegene, schlaue, rücksichtslose Charakter spricht sich unverholen in der Büste Minos aus; die Formen aber: der birnenförmige Kopfbau, die fleischigen Wangen, die kräftig ausgebildeten Kaumuskeln und das Doppelkinn verraten, was die Geschichte des Mannes berichtet, dass er nämlich an der Fettsucht litt, die ihn schon verhältnismässig in jungen Jahren in Barcelona dem Tode nahe brachte.

Die Inschrift der Büste ist von hervorragendem Interesse für die Geschichte des Künstlers. Nicht nur ist sie die früheste unter allen Inschriften auf den Werken Minos, welcher sich hier noch als ein Zeitgenosse seines grossen Landsmannes Donatello bewährt; wir erfahren dadurch auch von einem ersten Aufenthalte des Mino in Rom, wahrscheinlich vorwiegend zu Studienzwecken. Ein zweiter Aufenthalt des Künstlers in Rom, im Jahre 1463, scheint nur von kurzer Dauer gewesen zu sein: Mino wurde damals nach Rom berufen, um für Pius II. eine Kanzel in der Peterskirche anzufertigen, welche mutmasslich beim Neubau derselben mit zerstört wurde. Der letzte Aufenthalt des Künstlers, während dessen weitaus der grösste Teil seiner zahlreichen Arbeiten in Rom ausgeführt wurde, und der sich daher über mehrere Jahre ausgedehnt haben muss, fällt erst in die letzte Zeit seines Lebens. Zwischen dem zweiten und dritten Anfenthalt in Rom entstand die oben beschriebene weibliche Büste des Künstlers.

Fast gleichzeitig mit jenen beiden Familienbüsten aus dem Palazzo Strozzi wurde in Florenz die Marmorbüste eines jungen Mannes für die berliner Sammlung von der Familie Berte, den Erben der Guadagni, erworben. Wahrscheinlich stammt dieselbe also aus Palazzo Guadagni, dem schönen Bau des Cronaca an der Piazza di Santo Spirito. Bei dem letzten Besitzer trug die Büste den Namen Benedetto da Rovezzano. Allein schon das Kostüm des Dargestellten weist darauf hin, dass dieselbe nicht im Anfange des Cinquecento entstanden sein kann, wie dies nach der Lebenszeit des Rovezzano der Fall sein müsste; sie muss vielmehr etwa in den siebziger Jahren des Quattrocento gefertigt sein. Dies geht auch aus Auffassung und Behandlung der Büste hervor. Der Dargestellte, ein Mann in mittleren Jahren mit regelmässigen aber unbedeutenden Zügen, ist mit der ganzen

Naivetät und Treue wiedergegeben, welche gerade dieser jüngeren Epoche der Quattrocentokunst eigentümlich ist. Die linkische Haltung, die sich in der leichten Neigung des Kopfes ausspricht, die kleinlichen Formen, das Alter, welches sich vorzeitig in zahlreichen kleinen Fältchen und Runzeln ankündigt, der spärliche Haarwuchs, welcher die schmale Schädelbildung und die abstehenden Ohren doppelt sichtbar macht, der blöde Blick sind ohne die geringste Verschönerung und selbst ohne das Bestreben, dieselben durch Haltung oder Auffassung irgendwie zu mildern, zum Ausdruck gebracht. Und doch schreckt die Büste den Beschauer keineswegs etwa ab oder langweilt ihn. Die psychologische Treue und anatomische Richtigkeit, sowie der Geschmack und die künstlerische Vollendung, mit welcher alle diese Züge wiedergegeben und vorgetragen sind, geben ein so vollständiges, ein als Kunstwerk so gefälliges Bild einer in sich abgeschlossenen Individualität, dass der Blick des Laien mit Wohlgefallen auf dem Werke ruht, während der Künstler mit steigendem Interesse sich in alle ihre Einzelheiten und in die meisterhafte Behandlung derselben vertieft.

Wenn diese verschiedenen Merkmale die Entstehung der Arbeit zweifellos in die zweite Hälfte des Quattrocento verweisen, so wird durch jene anspruchslose und naive Wiedergabe der Individualität, der zu Liebe schärfer ausgeprägte Eigenheiten oder gar Manier in der Behandlung des Marmors vermieden ist, die Bestimmung des Autors ausserordentlich erschwert Zwar ein florentiner Meister aus dem Kreise der Marmortechniker der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts prägt sich deutlich genug in der ganzen Auffassung und in der geschickten Behandlung des Marmors aus; aber welcher von ihnen? Mino ist von vornherein ausgeschlossen, da sich hier keine seiner Schärfen und Härten finden, weder seine knitterigen Falten noch sonstige Eigen- und Unarten. Für Desiderio scheint mir die Auffassung nicht ganz frisch und intim genug. Ebenso fehlt der Arbeit die eigentümliche Weichheit, welche Benedetto da Majano leicht kenntlich macht. Wohl aber hat sie wesentliche Eigentümlichkeiten gemein mit den beiden Büsten, welche nach ihren Inschriften mit Sicherheit dem Antonio Rossellino zugeschrieben werden dürfen: der leider sehr verwitterten Büste des Matteo Palmieri im Bargello vom Jahre 1468 und namentlich der des Arztes Giovanni di San Miniato von 1456 im South Kensington Museum zu London. Auch hier findet sich dieselbe treue

Wiedergabe jeder kleinen Falte und jedes geschwollenen Äderchens, die gleiche Behandlung des kurz geschorenen Haares, die gleiche Anordnung des Gewandes mit seinen tief unterschnittenen Falten.

Während die bisher betrachteten Büsten sich ihrer Arbeit nach, wie nach den Persönlichkeiten, soweit diese bekannt sind, sämtlich als Werke florentiner Bildner bekunden, weist die kolossale Marmorbüste eines Papstes, welche die beistehende Abbildung uns vorführt, von vornherein nach Rom als dem Orte ihrer Entstehung. Freilich ist damit noch keineswegs gesagt, dass sie auch das Werk eines römischen Künstlers ist. Vielmehr, wie Rom von Alters her der Anziehungspunkt für talentvolle Künstler von nah und fern gewesen ist, selbst aber kaum einen nur leidlich begabten Künstler, geschweige einen grossen Meister hervorgebracht hat, so wurden auch für die Ausführung der plastischen Arbeiten unter den Päpsten vorzugsweise Ausländer, namentlich Florentiner herangezogen. Aber mit florentinischer Kunst hat diese Büste nichts zu schaffen; das lehrt schon ein oberflächlicher Blick auf dieselbe. Dazu ist die Haltung zu wenig belebt, und fehlt den Zügen einerseits die liebevolle Vertiefung in die Details, andererseits aber der grosse Sinn für die Zusammenfassung derselben in der Wiedergabe der Gesamterscheinung. In dem Beiwerk, den Stoffen, den Steinen der Tiara u. s. f., vermissen wir jene florentinische Meisterschaft in der Charakteristik des Materials wie den Geschmak in der Anordnung. Diese mehr schablonenhafte Andeutung des Stofflichen, die mehr oberflächliche Wiedergabe der individuellen Eigentümlichkeiten und die etwas leblose Auffassung und Haltung, mit welcher sich aber eine gewisse typische Grösse verbindet, sind charakteristische Merkzeichen der zahlreichen römischen Grabmonumente eines Paolo Romano und der ihn umgebenden und nachfolgenden einheimischen und fremden Meister in Rom.

In der Papstbüste zeigen sich diese Merkmale zwar in besonders ausgeprägter, aber auch besonders vorteilhafter Weise. Jene gewisse Allgemeinheit gegenüber gleichzeitigen florentiner Porträtbüsten, welche mit zur monumentalen Wirkung der Büste beiträgt, hat auf den Gedanken geführt, hier könne das Idealbild eines Papstes, könne Innocenz der Grosse dargestellt sein. Allein die Züge scheinen mir individuell genug, um zunächst wenigstens unter den Päpsten aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts — denn dieser Zeit gehört die Büste nach Auffassung

und Behandlung zweifellos an — nach Vergleichen für den Dargestellten zu suchen. Die Büste, welche im Jahre 1846 im Kunsthandel zu Berlin für 160 Thaler erworben wurde, galt



damals als das Bildnis des Papstes Paul II. Barbo; neuerdings ist daneben der Name Alexanders VI. Borgia genannt worden. Von beiden Päpsten haben wir die bekannten trefflichen Schaumünzen. Nach dem Vergleich derselben scheint mir Paul II., für welchen auch der Charakter der Arbeit schon zu vorge-

schritten erscheint, geradezu ausgeschlossen, da auf den zahlreichen Schaumünzen dieses Papstes das vorspringende Kinn mit der Richtung aufwärts gegen die stark gebogene Nase charakteristisch ist. Dagegen ist mit den Zügen, die uns das Profilrelief auf Caradossos charaktervoller Schaumünze des Papstes Alexander VI. zeigt, eine entschiedene Ähnlichkeit vorhanden. Leider ist das kleine Wappenschild an der Agraffe auf der Brust nicht ausgefüllt worden, wenn es nicht etwa ursprünglich gemalt war und die Farben verlöscht sind.

In die Marmortechnik des fünfzehnten Jahrhunderts gestatten uns die fertigen Bildwerke wenigstens einen Einblick; aufs Deutlichste liegt dieselbe aber in einer Reihe unfertiger Marmorskulpturen zu Tage, deren auch die berliner Sammlung ein interessantes Stück in der Relieffigur des Glaubens von Mino besitzt. Die breite Art der Anlage und die Sicherheit in der Behandlung, ebenso wie die durch die erhaltenen Werke bestätigte Überlieferung, dass die älteren italienischen Bildhauer ihre Marmorarbeiten wenn auch meist nicht eigenhändig, doch durch Schüler und Gehilfen, nicht aber durch Handlanger ausführen liessen, legen den Gedanken nahe, die Bildhauer des Quattrocento hätten, wie Michelangelo, in der Regel nur nach kleinen Skizzen gearbeitet, nicht aber nach Thonmodellen in der Grösse des Originals. Allein unter den ziemlich zahlreichen Thonskulpturen, welche uns diese Zeit hinterlassen hat, befinden sich verschiedene auch in Marmorausführung erhaltene Stücke; und zwar in der gleichen Grösse. Wenn sich diese oft als Thonmodelle zu den Marmorarbeiten kennzeichnen, welche selbstverständlich kleine Thonskizzen als erste Entwürfe (wie deren namentlich das South Kensington Museum mehrere besitzt) nicht ausschliessen, so dürfen wir wohl daraus folgern, dass ein sehr beträchtlicher Teil, wenn nicht gar die meisten der auf uns gekommenen grösseren Thonskulpturen nur Modelle für die Ausführung in Marmor oder Bronze waren oder wenigstens dafür bestimmt waren. Denn in manchen Fällen mag es — ähnlich wie z. B. bei den Reiterbildern im Dom zu Florenz die geplante Ausführung in Bronzestandbildern nicht zu stande kam — bei dieser Anweisung auf die kostbare Ausführung sein Bewenden gefunden haben. Nicht nur die Rücksicht auf die Kosten, die in jener Zeit sehr wesentlich mitsprach, sondern auch die liebevolle Durchbildung, welche man diesen Modellen angedeihen liess, mögen zuweilen

mit dazu beigetragen haben, dass die Ausführung in Marmor unterblieb.

Auch bei der Porträtdarstellung ging in der Regel ein Thonmodell der Ausführung in Marmor voraus; für die Bronze konnte nötigenfalls gleich das für den Guss erforderliche Wachsmodell nach dem Leben angefertigt werden. Diese Annahme legt schon die Rücksicht auf die wenigen Sitzungen nahe, welche



die Leute jener Zeit dem Künstler zu bewilligen pflegten. Eine solche Thonbüste, die sich mit Sicherheit als das Modell für eine noch erhaltene Marmorbüste nachweisen lässt, ist noch auf uns gekommen: die Thonbüste des Filippo Strozzi im berliner Museum, deren Marmorausführung der Louvre besitzt. Beide stammen aus dem Palazzo Strozzi in Florenz. Die Inschrift unter der Büste des Louvre giebt, was sich allerdings auch aus der Ausführung und Auffassung wie aus äusseren Umständen mit Sicherheit schliessen lässt, den Bildhauer Benedetto da Majano als den Verfertiger an. Auf Benedetto haben wir also zweifellos auch

die berliner Thonbüste zurückzuführen. Damit wäre in den Büsten der berliner Sammlung — vorausgesetzt dass wir die männliche Büste aus Casa Berte mit Recht dem Antonio Rossellino zugeschrieben haben — jener Kreis der grossen florentiner Marmorbildner aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts vollständig vertreten. Freilich Benedetto nur in einem Modell. Allein dieses hat grade als solches nicht nur das besondere Interesse, uns für jene Zeit über das Verhältnis zwischen dem Thonmodell und der Ausführung in Marmor aufzuklären, sondern es hat vor der letzteren noch die volle Frische der unmittelbaren Naturanschauung voraus, welche sich im Thon rasch und mit voller Freiheit zum Ausdruck bringen lässt. Der Vergleich der Modellbüste mit dem Marmororiginal, welchen im berliner Museum der Abguss nach dem letzteren ermöglicht, ist daher sehr belehrend. Während sich in der Marmorbüste eine nicht unwesentlich spätere Ausführung mit Hilfe neuer Sitzungen des rasch alternden und hinsiechenden Filippo verrät, zeigt die Thonbüste nicht nur in den Zügen grössere Frische: sie hat auch in der Haltung und Bewegung Verschiedenheiten, welche sie vor der Marmorbüste vorteilhaft auszeichnen. So in der leichten, sehr anmutigen Neigung und Wendung des Kopfes, die sonderbarer Weise in der Marmorbüste in eine völlig gerade, etwas steife Haltung abgeändert worden ist. Am stärksten macht sich aber die Verschiedenheit in der Ausführung geltend. Gegenüber der etwas trockenen und nüchternen Behandlung des Marmors, namentlich in der sorgfältigen Art, wie die Falten der Stirn und die Furchen am Munde eingegraben sind und das dünne Haar gleichsam eingekratzt ist, erscheinen in der Thonbüste die Züge bei aller Liebe in der Behandlung der Details frei und weich modelliert. Hier hat die Gesamtwirkung unter der Durchbildung der Einzelnheiten in keiner Weise gelitten. Die Erscheinung wirkt gross und frei; der bescheidene, ernste Charakter ist in den feinen Formen mit grosser Anspruchslosigkeit und doch höchst lebendig zum Ausdruck gebracht.

Zugleich erweitert uns diese Büste den Einblick, welchen die berliner Sammlung uns bereits durch die Porträts der Marietta und des Nicolò Strozzi in eine grosse Familie aus einer grossen Zeit zu thun die Gelegenheit bot. Sie führt uns das edelste Glied dieser Familie vor Augen, welches — in ähnlicher Weise wie Lorenzo Magnifico für die Familie Medici — den Ruhm seiner Familie begründet hat und recht eigentlich in sich zusammen-

fasst. Filippo di Matteo Strozzi, am 4. Juli 1428 geboren, hatte mit seinen beiden Brüdern schon als Knabe Florenz verlassen und in der Fremde sein Glück suchen müssen, da sein Vater bereits im Jahre 1435 in der Verbannung zu Pesaro, wahrscheinlich an der Pest, gestorben war. Im Jahre 1441 verliess er die Vaterstadt, um in das Bankgeschäft einzutreten, welches sein Oheim oder richtiger der Vetter seines Vaters, Nicolò, damals mit zwei Brüdern zusammen in mehreren Haupthandelsplätzen des Auslandes betrieb. In wenigen Jahren war er aus dem Zweiggeschäft in Valencia in das von Barcelona und Brügge gekommen und schliesslich 1447 in das Hauptgeschäft des Nicolò in Neapel eingetreten. Als Nicolò später nach Rom übersiedelte, überliess er das Bankgeschäft in Neapel an Filippo und dessen jüngeren Bruder Lorenzo. Lorenzo blieb hier bis zu seinem Tode 1479, Filippo bis ihm die Rückkehr nach Florenz möglich wurde. In Neapel hatte sich Filippo eine so einflussreiche Stellung zu verschaffen gewusst, dass sich König Alphons des jungen Florentiners vielfach zu Geldgeschäften bediente. Da er auch niemals an politischen Intriguen gegen die Mediceer teil genommen hatte, näherte sich Piero de' Medici dem Verbannten schon kurze Zeit nach Cosimos Tode, um seine Stellung in Neapel zur Vermittelung bei König Alphons zu benutzen. Der glückliche Erfolg dieser Verhandlungen brachte eine weitere Annäherung und schliesslich im Jahre 1466 die Aufhebung der Verbannung. Ende November kehrte Filippo in die Heimat zurück, die er seit fünfundzwanzig Jahren nicht gesehen hatte. Kurze Zeit darauf vermählte er sich mit Fiametta Adimari. Dem Piero wie dem Lorenzo de' Medici stand er fortan persönlich nahe, ohne selbst hervorragenden Anteil an den Staatsgeschäften zu nehmen. Seinen Kunstsinn bethätigte er durch die Wahl des Benedetto da Majano zum Baumeister seines Palastes, dessen Grundstein er 1489 legte. Gleichzeitig liess er von dem vielseitigen Künstler auch sein Grabmonument für die Familienkapelle in Santa Maria Novella entwerfen, sowie seine Büste und wahrscheinlich auch die bekannte schöne Schaumünze modellieren. Eine tötliche Krankheit, deren auffallende Erscheinungen die Ärzte seiner Zeit lebhaft beschäftigten, raffte ihn nach längerem Siechtum 1492, im Alter von 64 Jahren, hinweg.

Den Reiz der berliner Büste erhöht noch die bis auf das Gewand untadelhafte Erhaltung der alten Bemalung. Obgleich dieselbe mit der Zeit einen wesentlich tieferen, fast bronzefarbigen

braunen Ton angenommen hat, so lässt sich doch auch jetzt noch erkennen, dass sie ursprünglich keine rein naturalistische war, sondern mit feinem Stilgefühl in einem hellen bräunlichen Ton gehalten war, weil es dem Künstler widerstrebte, das Material völlig zu verleugnen.

Denselben feinen künstlerischen Takt in der Färbung verrät eine andere gleichzeitige Thonbüste der Sammlung, deren alte Bemalung gleichfalls noch erhalten ist. Sie wurde im Jahre 1876 auf die gnädige Anregung und Vermittelung Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheit der Frau Kronprinzessin aus dem Palazzo Pepoli in Bologna erworben. Das kunstgebildete Auge der Hohen Frau hatte dieselbe auf einem Kaminsims im Palazzo Pepoli entdeckt, wo sie unbeachtet stand, nachdem der alte Besitzer gestorben war und sie nicht mehr, wie früher, als dessen Perrückenstock benutzt wurde. In einfach vornehmer Auffassung der Persönlichkeit, freier künstlerischer Behandlung und feiner Bemalung schliesst sich dieses Werk der Büste von Filippo Strozzi unmittelbar an. Wer der Dargestellte sei, ein bartloser Mann in mittleren Jahren mit Filzkappe und im einfachen Hauskleide, wusste man im Palazzo Pepoli nicht mehr; mit Wahrscheinlichkeit lässt sich aber wohl annehmen, dass dieses alte Erbstück einen Vorfahren dieser grossen Familie darstellt, welche Bologna beherrschte, ehe die Bentivogli ihre Macht im fünfzehnten Jahrhundert brachen. Wohl aber hat sich für den Künstler in der Familie traditionell ein Name erhalten: Francesco Francia, der bekannte Maler und Goldschmied, soll die Büste verfertigt haben. Diese Bezeichnung, die auf den ersten Blick etwas Überraschendes hat, ist trotzdem schon in sich nicht unwahrscheinlich. Denn Francia musste als Goldschmied wie als Stempelschneider und Medailleur im Modelliren die gleiche Gewandtheit haben wie im Malen. Aber ausserdem besitzen wir auch ein zweites Bildwerk, das stets als eine Arbeit desselben gegolten hat und fast genau mit einer Münze von seiner Hand übereinstimmt: das schöne vom Jahre 1497 datierte marmorne Reliefporträt des Giovanni Bentivoglio, des grossen Gönners von Francia, in der Familienkapelle der Bentivogli in San Giacomo Maggiore zu Bologna.

Doch auch in der Auffassung und Behandlung tragen dieses Marmorrelief sowohl als unsere Büste, und zwar die letztere noch in höherem Masse, in ausgesprochener Weise das Stilgepräge des Francesco Francia. Es sind, neben verschiedenen Stifterporträts auf Madonnenbildern, mehrere Bildnisse von der Hand des

Künstlers erhalten, welche einen Vergleich mit der berliner Büste ermöglichen; so der Vangelista Scappi in der Tribuna zu Florenz und der Mann in schwarzer Kappe beim Fürsten Liechtenstein in Wien. Schon äusserlich fällt die gleiche Tracht ins Auge, der gleiche Rock und die gleiche Kappe. Aber auch die Auffassung: die gesetzte, etwas pedantische Ruhe in der Haltung, namentlich des Körpers, das Absehen vom Detail und die Beschränkuug auf die grossen Formen, der ruhige, ernste Blick, der geschlossene Mund, das regelmässig gelegte lange Haar, sind charakteristische Eigentümlichkeiten der Büste sowohl als jener gemalten Bildnisse. Neben den Traditionen der biederen altbologneser Schule giebt sich darin der Einfluss der umbrischen Schule, des Perugino wie des Raphael in seiner früheren Entwickelung, deutlich zu erkennen.

Farbigkeit dürfen wir bei den Thonarbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts, welches ja auch den Marmor teilweise zu bemalen und zu vergolden liebte, als die Regel ansehen. Bei den meisten jetzt farblosen Thonbüsten dieser Zeit ist daher anzunehmen, dass die Bemalung gelegentlich abgewaschen wurde. Dies ist wahrscheinlich auch der Fall bei zwei geringwertigeren, in ihrer Erhaltung keineswegs tadellosen Jünglingsbüsten im berliner Museum, die beide florentiner Ursprungs und der Richtung des Verrocchio verwandt sind (vgl. S. 109). Doch ist deshalb nicht ausgeschlossen, dass auch unbemalte Thonbüsten vorkamen. So macht die Büste eines bejahrten Mannes, welche aus einer Villa im Venetianischen stammt und der berliner Sammlung im Jahre 1875 zum Geschenk gemacht wurde, durchaus den Eindruck, als ob sie nicht bemalt gewesen, sondern nur eine leise Tönung erhalten habe, welcher sie ihren jetzigen bronzefarbenen Ton verdankt. Dafür spricht auch der gegenüber der koloristischen Richtung der ganzen venetianischen Kunst sehr auffallende Umstand, dass die wenigen sonst erhaltenen venetianischen Thonbüsten dieser Zeit gleichfalls unbemalt sind, sowie dass auch die venetianischen Bildhauer des sechszehnten Jahrhunderts ihre Thonbüsten nicht zu bemalen pflegten; die zahlreichen Büsten des Alessandro Vittoria liefern den Beweis dafür. Für die Bestimmung des Dargestellten sowohl wie des Künstlers unserer Büste fehlt es leider an jedem Anhaltpunkte; ist uns doch überhaupt von keinem venetianischen Bildhauer des Quattrocento eine bezeugte Büste erhalten. Wohl aber lässt sich mit Sicherheit aus Auffassung und Behandlung auf venetianischen Ursprung schliessen,

für welchen auch die Herkunft, sowie die Tracht (der Hausrock aus zottigem Fries, welchen Bronzespangen in Form von Bienen zusammenhalten) und das lange glatte Haar sprechen. Die einfache, neben dem freien und grossen Stil der Florentiner fast etwas schüchterne Auffassung der Persönlichkeit, die liebevolle und treue Wiedergabe aller Details des gefurchten Gesichtes, die schlichte Behandlung des perrückenartig aufliegen-



den Haares sind charakteristische Zeichen sowohl für jene wenigen erhaltenen Büsten wie für die Bildnisse dieser Schule.

Ob diese Büste und die des Francia als Modelle für Marmorbüsten dienen sollten, können wir jetzt nicht mehr entscheiden. Keinesfalls dürfen wir aus dem einen Beispiele von Benedettos Büste des Filippo Strozzi schliessen, dass alle uns erhaltenen Thonbüsten Modelle waren. Bei Francia wäre die Anwendung von Thon schon aus dem Umstande zu erklären, dass die Umgegend von Bologna steinarm ist und daher die Architektur und teilweise auch die Plastik in Bologna sich mit Vorliebe des Thones bedienten; haben wir doch sogar grosse Grabmonumente aus gebrannter Erde in den Kirchen Bolognas. Doch auch davon abgesehen, werden wir gewiss einen grossen,

wenn nicht den grössten Teil der alten Thonbüsten als unabhängige, nur um ihrer selbst willen geschaffene Bildwerke betrachten dürfen. Bei der Billigkeit und leichten Herstellung sowie bei den Vorzügen, welche der Thon für die jener Zeit gewissermassen noch als ein Bedürfnis erscheinende Bemalung darbot, musste die Anwendung dieses Materials, dessen sich schon das Trecento gelegentlich bedient hatte, bei dem rasch steigenden Bedürfnis nach plastischen Bildnissen im fünfzehnten Jahrhundert schnell in Aufnahme kommen. Konnte doch auch ein sehr mittelmässiger Bildhauer oder Steinmetz noch eine erträgliche und ähnliche Büste liefern dank dem Hilfsmittel, welches die Totenmaske, gelegentlich wohl auch die über den Lebenden gefertigte Maske darbot. Wie uns Vasari im Leben Verrocchios berichtet, soll das fünfzehnte Jahrhundert die Herstellung der Totenmaske erfunden haben; jedenfalls hat es dieselbe zuerst ausgenutzt. Nach derselben Quelle verstand schon Verrocchio über das Leben zu formen. Auch Vespasiano de' Bisticci teilt uns mit, dass Antonio Rossellino Kopf und Hände des Kardinals von Portugal für dessen Grabmal über den Toten formte. Wie einfach man dabei verfuhr, lehrt uns die interessante Verwertung der Totenmaske Brunellescos für eine unvollendete Thonbüste desselben in der Opera del Duomo zu Florenz. Hier ist die Maske einfach in Thon abgedrückt und dann sind Hinterkopf und Hals flüchtig dazu modelliert. Während diese Büste nun zufällig unfertig blieb, hat man regelmässig — der gewissenhaftere Künstler wohl mit Benutzung eines lebenden Modelles — die Züge des Toten ins Leben zurückübersetzt, indem man die Augenlider öffnete, den Mund schloss und auch sonst die Spuren des eingetretenen Todes möglichst beseitigte. Da volle Wiedergabe der Individualität ein ausgesprochenes Bedürfnis der Zeit war, so haben deshalb, wie es scheint, auch die grössten Künstler vor der unmittelbaren Verwendung dieses Hilfsmittels gelegentlich nicht zurückgeschreckt. Wenigstens versicherte mich Professor Hildebrandt in Florenz vor Donatellos Büste des Nicolò da Uzzano, dass auch dieser grossartig stilisierte Kopf noch äusserlich die Spuren von der Verwendung einer Maske zeige.

In solcher Weise mögen wir uns in der berliner Sammlung die bemalten Thonbüsten des sogenannten Piero Soderini, eines unbekannten „Rechtsgelehrten", sowie mehrerer Mitglieder der Familie Rucellai entstanden denken; Bildwerke, welche sämtlich

im wesentlichen nur als Erinnerungen an die Züge der Dargestellten ihren Wert haben.

Die Rücksicht auf grösstmögliche Billigkeit und leichte und rasche Herstellung mag neben dem Thon bald auch die Verwendung von hartem Stuck (stucco duro) oder feinem Gips für die Anfertigung von Büsten veranlasst haben. Unter allen be-



malten Büsten, die meist für Thonbüsten gehalten werden, würde wohl die Hälfte bei näherer Untersuchung sich als bemalte Stuck- oder Gipsbüsten herausstellen. Da gelegentlich völlig identische Exemplare vorkommen und an diesen sich sogar noch Gussnähte finden, so ist kein Zweifel möglich, dass wenigstens ein Teil dieser Büsten Gipsabgüsse über Marmor- oder Bronzebüsten oder deren Thonmodelle sind. In der That lassen sich auch noch einzelne Originale von solchen bemalten Stuckbüsten nachweisen; so befindet sich die Marmorbüste des irrtümlich

sogen. Macchiavelli, über der die Stuckbüste der berliner Sammlung abgeformt wurde, im Nationalmuseum zu Florenz. Auch von Benedettos bekannter Marmorbüste des Pietro Mellini in derselben Sammlung besitzt das berliner Museum einen solchen Abguss, dessen Bemalung jedoch abgewaschen ist, weil dieselbe früher in den Gärten der Familie Strozzi dem Wetter ausgesetzt war. Die Büste des Lorenzo Magnifico, welche den verschlossenen, energischen Charakter in den herben, fast abschreckenden Zügen seiner letzten Jahre meisterhaft zum Ausdruck bringt, geht gleichfalls auf ein in Thon modelliertes Original zurück, welches Lord Taunton in England besitzt. Andere Wiederholungen sind mir an verschiedenen Orten vorgekommen: so in Corsham House bei Lord Methuen, in Paris und in Italien. Eine treffliche Studie zu dem Kopfe, breit und frei in Thon ausgeführt, besitzt Mr. C. Drury E. Fortnum in seiner reichhaltigen und gewählten Sammlung in Stanmore Hill.

Diese bemalten Abgüsse von Büsten sowohl als die weit zahlreicheren von Madonnenreliefs stammen nicht etwa aus neuerer Zeit, sondern wohl fast regelmässig aus der Zeit der Originale. Wir haben uns dieselben als im Atelier der Künstler selbst hergestellt und unter ihrer Aufsicht oder gelegentlich wohl gar von ihnen selbst bemalt zu denken. Dies ergiebt sich grade aus der Bemalung, welche, wo sie unberührt erhalten ist, durchaus den Charakter der Zeit und häufig ein echt künstlerisches Gepräge trägt. Dadurch bieten uns diese eigentümlichen Nachbildungen, abgesehen von der Erinnerung, welche sie uns von zahlreichen verlorenen Originalen erhalten haben, noch das besondere Interesse, dass sie einen Blick in die Art der Bemalung von Bildwerken im Quattrocento thun lassen.

Wie die in gleicher Weise hergestellten bemalten Madonnenreliefs, über deren Entstehung ich mich bereits mehrfach ausgesprochen habe, sind auch die Abgüsse nach Büsten entstanden, um den Anforderungen des Publikums selbst für einen sehr mässigen Preis gerecht zu werden: jene Madonnenreliefs, um für Privatkapellen und Zimmer Gegenstände der Andacht zu liefern; die Büsten, um Verwandten und Freunden des Dargestellten eine möglichst treue Kopie seines plastischen Abbildes zu verschaffen. Welche Freude die Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts an dem Besitz solcher Porträtbüsten hatten, und wie gross die Nachfrage nach denselben gewesen sein muss, geht aus der Notiz Vasaris hervor, in Florenz sehe man in

jedem Hause auf den Kaminen, Thür- und Fensterstürzen und Gesimsen zahllose solcher Büsten, so trefflich gearbeitet und so natürlich, dass sie wie lebend erschienen.

Aus dieser Thatsache, dass zahlreiche bemalte Stuck- oder Gipsbüsten Abgüsse sind, folgt jedoch keineswegs, dass dieselben sämtlich Abgüsse seien. Wie es einzelne Reliefs und selbst Statuetten in stucco duro giebt, welche die deutlichen Spuren tragen, dass sie aus freier Hand mit Messern und ähnlichen Instrumenten aus der weichen Masse geschnitten sind, so lassen sich auch verschiedene Stuckbüsten nachweisen, welche in gleicher Weise selbständige Erzeugnisse von Künstlerhand sind. Ein hervorragendes Beispiel dieser Art liefert die Büste einer jungen Florentinerin im Besitz von Lord Wemyss in London, die sich den oben beschriebenen Marmorbüsten des Desiderio so nahe anschliesst, dass sie vielleicht auf die Hand desselben Meisters wird zurückgeführt werden dürfen. Hier war der Stuck, wenigstens in den Fleischteilen nicht bemalt, sondern poliert, wodurch er einen dem Marmor ähnlichen Eindruck macht. Auch die berliner Sammlung besitzt eine solche Stuckbüste, die frei modelliert und geschnitten ist, die Büste des Giovanni Rucellai (vgl. die Abbildung auf der folg. Seite). Doch ist dieselbe bemalt und hat gerade in der alten, fast unberührten Bemalung einen grossen Teil ihres Reizes. Im Palazzo Rucellai zu Florenz, wo sie sich früher befand, nannte man den Dargestellten Palla Rucellai. Passerinis Familiengeschichte der Rucellai kennt drei Mitglieder mit dem Vornamen Palla: Palla di Bernardo, der 1473 geboren wurde und 1543 starb, sowie zwei Enkel desselben, welche 1591 und 1595 starben. Unsere Büste stellt aber, nach der Tracht und ihrem künstlerischen Charakter, zweifellos einen Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts dar; sie kann sogar nicht lange nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein. Jene Benennung muss also auf einer Verwechselung beruhen.

Eine andere Familientradition giebt uns den Fingerzeig für die richtige Bestimmung der Büste. Danach würde sie eines der berühmtesten Mitglieder der Familie, den eigentlichen Begründer ihrer Grösse, darstellen. Als solcher kann aber keiner von jenen Palla Rucellai gelten; dieser ist vielmehr anerkanntermassen Giovanni Rucellai, der Erbauer des Palastes Rucellai und des Oratorio in San Pancrazio, welcher durch den Architekten dieser Bauten, Leon Battista Alberti, auch die Fassade von Santa Maria Novella errichten liess. Mit dem Alter des Dargestellten und

der Tracht würde diese Benennung jedenfalls übereinstimmen. Denn Giovanni di Paolo Rucellai wurde am 26. Dezember 1403 geboren. Seine Geschichte ist der seiner Zeitgenossen aus den Familien der Medici, Strozzi u. a. sehr verwandt. Wie diese Familien, so waren auch die Rucellai oder Oricellari eine alte Bürgerfamilie, angeblich von deutscher Herkunft. Sie gehörte zur Zunft der Wollenweber, wie schon ihr Name verrät. Diesen verdankt sie



nämlich der Oricella, einer Pflanze, welche ein schönes Violett liefert (die bekannte Farbe für die Tracht der Vornehmen in Florenz) und die von einem der Rucellai aus dem Orient nach Italien eingeführt wurde. Giovanni, der seinen Vater jung verlor, hatte das Glück, in das Bankgeschäft des grossen Palla Strozzi aufgenommen zu werden und dessen Gunst in solchem Masse zu gewinnen, dass ihm dieser 1427 seine Tochter Jacopa zur Frau gab. Die Rückkehr des Cosimo de' Medici, über welchen das Exil wesentlich mit durch Palla Strozzis Bemühungen aus-

gesprochen war, brachte mit der Verbannung seines Schwiegervaters auch den jungen Giovanni Rucellai lange Zeit der herrschenden Familie gegenüber in eine schwierige Stellung. Giovanni hielt sich deshalb von jeder Einmischung in die Politik, von allen Intriguen gegen die Medici fern und lebte ausschliesslich seinen Privatinteressen. Diese förderte er in seinem Bankgeschäfte, welches Kommanditen in Lyon und Konstantinopel hatte, so sehr, dass er bald zu den reichsten Florentinern zählte. Sein Verhalten gewann ihm allmählich das Vertrauen der Medici. Schon in den letzten Jahren des alten Cosimo wurde er wieder zu Staatsämtern herangezogen, und dem Piero trat er so nahe, dass dieser dem Sohne des Giovanni, dem bekannten Bernardo Rucellai, 1466 seine zweite Tochter Nannina vermählte. Auch zu Lorenzo Magnifico scheint Giovanni eine ähnliche Vertrauensstellung eingenommen zu haben. Er starb am 29. Oktober 1481.

Der Bestimmung des Künstlers, welcher die Büste fertigte, stellen sich grosse Schwierigkeiten in den Weg. Die Auffassung ist ausserordentlich lebensvoll. Die überraschende Individualität ist auch hier wohl mit Hilfe eines Abgusses über das lebende Modell erzielt worden; sie wird noch verstärkt durch die kräftige, höchst interessante Bemalung. Aber bei aller Grösse der Auffassung, worin sie den Porträtgestalten auf Fra Filippos Fresken in Prato nahe steht, ist dieselbe so schlicht, die Behandlung so anspruchslos, dass sie uns allein kaum auf die Spur eines bestimmten Künstlers führen kann. Nur eine Vermutung sei mir gestattet, die sich auf die erste Hypothese stützt, dass Giovanni Rucellai der Dargestellte sei: sollte Leon Battista Alberti, der bevorzugte Baumeister und daher — nach seiner gesellschaftlichen Stellung und Bildung — wohl auch der Freund des Giovanni Rucellai, auch der Verfertiger dieser Büste sein? Jedenfalls ist sie seiner durchaus würdig. Dass Alberti auch als Bildhauer thätig war, dafür haben wir wenigstens noch ein plastisches Zeugnis: das in einigen wenigen Exemplaren (im Louvre und bei Herrn Gustave Dreyfuss in Paris) verbreitete kleine Reliefporträt des Künstlers in Bronze, welches, soweit sich Kleines mit Grossem vergleichen lässt, denselben schlichten Naturalismus und die ähnliche Behandlung des Fleisches wie der Haare aufweist, die der berliner Büste charakteristisch sind.

2.

Ein ebenso wesentlicher Stilunterschied in der plastischen Darstellung des Bildnisses, wie durch das Material, ergiebt sich dadurch, dass das Bildnis entweder auf der Fläche oder frei in voller Rundung dargestellt werden kann, dass es also entweder als Reliefportrait oder als eigentliche Büste gegeben wird. In der italienischen Plastik ist die Büste die ältere Darstellungsart. Bei der Wiedergabe des Oberkörpers, der „Büste" des Menschen, sind wesentliche stilistische Unterschiede in der Auffassung ausgeschlossen; kleinere Verschiedenheiten ergeben sich jedoch daraus, ob der Künstler die Büste als Abschnitt oder Ausschnitt des Körpers — wenn ich so sagen darf — wiedergiebt. Während des Quattrocento ist ersteres für Büsten in Marmor oder in weicherem Material, letzteres dagegen für die Bronzebüsten fast die ausnahmslose Regel. Wie letztere Form für die Bronze ohne Zweifel aus Rücksicht auf leichteren Guss gewählt wurde, so war die erstere Form für weicheres und leichter zu bearbeitendes Material die naheliegendste und entsprechendste. Einmal weil die Persönlichkeit durch Wiedergabe des Oberkörpers oder eines Teiles desselben zugleich ihrem Körperbau nach charakterisirt werden konnte; sodann auch weil der flache Abschluss aller Gesimse in der Frührenaissance, sowohl der Gesimse der Innenarchitektur des Hauses wie der Kamine und Möbel, auf welchen die Büsten zur Aufstellung gelangten, einen breiten, glatten Abschluss derselben wünschenswert erscheinen liess. Regel ist, dass diese Büsten im oberen Teile der Brust, unmittelbar unter der Armhöhle abschneiden; doch kommen auch einzelne Büsten vor, in welchen der Körper nahezu in halber Figur gegeben ist, sei es ohne oder mit Wiedergabe der Unterarme. Für erstere Auffassung bieten die berliner Büste des Giovanni Rucellai, für leztere Verrocchio's schöne Büste einer jungen Frau im Bargello hervorragende Beispiele.

Obgleich sich solche Büsten mit ihrer breiten glatten Schnittfläche auch ohne Untersatz aufstellen liessen, erschien ein solcher den Künstlern des Quattrocento doch als Erfordernis, teils um die Büste dadurch zu heben, teils auch um ihr einen Abschluss gegen das Möbel oder den Architekturteil, auf dem sie zur Aufstellung gelangen sollte, zu geben. Diesen Sockel finden wir, namentlich bei florentiner Büsten (von Desiderio, Mino u. A.) mehrfach mit der Büste aus demselben Marmorblock gearbeitet.

Wie zweckdienlich und geschmackvoll derselbe ausgeführt, und wie glücklich er doch zugleich in der Gliederung wie im Ornament untergeordnet wurde, zeigt sowohl die Büste der Marietta Strozzi wie die sehr reizvoll bemalte Thonbüste der H. Katharina von Siena, deren Abbildung bereits früher bei Besprechung dieser Büste gegeben wurde (vergl. S. 186).

Die Form der Bronzebüste ist die möglichst einfache und doch dabei sehr angemessen: an den Hals setzt ein hohler Ausschnitt der Brust an, der nach unten schmäler wird und auf einem kleinen Sockel befestigt ist. Diese ursprüngliche Form zeigt u. a. Sperandios Büste seines Lehrers Mantegna über dessen Grabmal in Sant' Andrea zu Mantua. Aber auch die beiden florentiner Bronzebüsten der berliner Sammlung lassen noch in ihrer modernen Fassung die ähnliche ursprüngliche Anordnung erkennen.

Das fünfzehnte Jahrhundert hat auch einige merkwürdige Beispiele einer Art Übergang von der freien Büste zum Reliefportrait aufzuweisen. Es sind dies perspektivisch verkürzte Büsten, die zur Aufstellung in flacher Nische an einem hohen Orte bestimmt waren. Eine solche befand sich bis vor Kurzem noch an ihrem ursprünglichen Platze im Treppenhause des Palazzo Quaratesi in Florenz (in Via Ghibellina), von wo sie nach Paris verkauft worden ist. Eine ähnliche sienesische Marmorbüste ist aus dem Handel gleichfalls in Privatbesitz übergegangen. Die wertvollste Büste dieser Art, ein geistlicher Herr von der Hand des Mino, besitzt Herr O. Hainauer in Berlin. Die Büste im Palazzo Quaratesi zeigte, dass an Ort und Stelle die Wirkung allerdings eine beinahe täuschende sein konnte; da sich aber die gleiche Wirkung durch ein wirkliches Relief besser erreichen liess, so ist die Idee keineswegs als eine besonders glückliche zu bezeichnen und daher auch nur selten ausgeführt worden.

Das Relief hat in der christlichen Plastik nicht die stetige Entwickelung gehabt, wie in der antiken Kunst. Vielmehr übernahm die Kunst im Mittelalter, bei ihrer ersten selbständigen Regung in Italien, das Relief in der Form, wie es sich ihr in der letzten Phase des Verfalles der Antike darbot, und erst sehr allmählich entwickelte sich dasselbe daraus stilgemäss und den Bedürfnissen entsprechend. Für das antike Relief hat Alexander Conze neuerdings überzeugend nachgewiesen, dass sich dasselbe aus der Flächenmalerei herausbildete, woraus sich sowohl die eigen-

tümliche Technik des griechischen Reliefs wie die lange dauernde Verbindung des Reliefs mit der Malerei ergeben hat. Von einem solchen Herkommen finden wir im italienischen Relief und insbesondere im Reliefporträt keine Spur, obgleich das Trecento wie das Quattrocento seine plastischen Bildwerke noch durchaus farbig dachte. Das Reliefporträt tritt hier erst, wie oben bereits bemerkt, verhältnismässig spät neben der Büste auf und zwar von vornherein mit einem vorwiegend dekorativen Zweck. Schon die alte pisaner Schule hatte Köpfe in Hochrelief — meist Heiligenköpfe, zuweilen von porträtartiger Individualisierung — als Dekoration in der Architektur, namentlich zur Füllung von Feldern verwertet. Ich nenne Santa Maria della Spina in Pisa als besonders charakteristisches Beispiel. In ähnlicher Weise sind auch an Ghibertis östlicher Thür des Battisterio und an Luca della Robbias Bronzethür der Sakristei im Dom zu Florenz kleine, fast frei hervorspringende Brustbilder in den Einrahmungen der Felder zwischen den Reliefs angebracht; unter ihnen auch einige sehr lebensvolle Bildnisse. Aber erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts erfand der Kultus der Persönlichkeit und die Ruhmbegierde der Tyrannen wie der Vornehmen Italiens eine billige und reiche Verwertung des Bildnisses in der Dekoration. Dieselbe geschah in der mannigfachsten Weise je nach dem Platze: als Flachrelief oder Hochrelief, im Profil oder von vorn, als Kopf, Büste oder Halbfigur u. s. f. Am reichsten ist die in ihrer Dekoration so überladene lombardische Architektur mit solchen Bildnissen geschmückt; die Certosa in Pavia, die Kapelle Colleoni am Dom von Bergamo, der Dom in Como, das Ospedale Maggiore und verschiedene andere Bauten in Mailand sind übersäet mit Bildnissen von Mitgliedern der Herrscherfamilien, von Geistlichen und Stiftern, welche bunt untermischt sind mit porträtartigen Heiligenköpfen und Bildnissen von römischen Kaisern, Gelehrten und berühmten Männern aller Zeiten, mit denen sich die Zeitgenossen in stolzem Selbstgefühl gern verglichen.

Die Sammlung des berliner Museums hat verschiedene solcher dekorativer Reliefbildnisse von Mitgliedern der Familie Sforza aufzuweisen, die ursprünglich als Medaillons den Schmuck von Friesen oder Pilastern an lombardischen Bauten bildeten. Wie fast alle diese dekorativen Reliefbildnisse in der Lombardei (eine rühmliche Ausnahme macht u. a. das grosse Porträt des Francesco Sforza in der Sammlung von O. Hainauer in Berlin) haben sie nur einen untergeordneten Kunstwert.

Zu einer freieren künstlerischen und stilistischen Durchbildung gelangt das Reliefbildnis wieder nur in Florenz und Venedig. Venedig nimmt hier einen selbständigeren und bedeutenderen Platz ein als in der plastischen Darstellung der Büste. Bekannt sind die Medaillons mit dem Profilbildnis des Dogen Lorenzo Loredan an den bronzenen Sockeln der Fahnenstangen auf dem Markusplatze. Ein ebenso meisterhaftes, gleichfalls ganz flach gehaltenes Marmorrelief, das Bildnis des Giovanni Bellini, hat Herr Gustave Dreyfuss in Paris mit der Sammlung Timbal erworben. Ein Frauenbildnis der berliner Sammlung kommt diesen beiden Profilköpfen nahe. Gemeinsam ist diesen und ähnlichen Reliefbildnissen die Feinheit in der Modellierung bei ganz flacher Haltung und die ausserordentlich saubere Durchbildung. In der Auffassung wie in künstlerischer Vollendung stehen sie den besten Bildnissen der gleichzeitigen venetianischen Maler kaum nach. Jenes weibliche Profilrelief der berliner Sammlung, welches die nebenstehende Abbildung zeigt, gemahnt namentlich an die früheren Bilder des Carpaccio, in denen wir auch dieselbe auffallende Haartracht wiederfinden.



Einen interessanten Vergleich zwischen der venetianischen und florentiner Auffassung des Reliefporträts gestatten uns die beiden Profilbildnisse eines jungen Ehepaares, welche die berliner Sammlung 1842 vom Marchese Orlandini in Florenz erwarb. Wie das venetianische Reliefbildnis dienten sie offenbar zur Verzierung eines Thür- oder Kaminsturzes, in dessen Dekoration sie eingelassen waren. Wie dies geschah, davon giebt uns ein, zwar nur handwerksmässig hergestelltes, aber doch mit feinem Gefühl erfundenes florentiner Kamingesims im Besitz des berliner Kunstgewerbemuseums ein Bild. Die Durchbildung ist in diesen florentiner Arbeiten von gleicher Vollendung, wie in jenen venetianischen Reliefbildnissen. Das Relief, obgleich ebenfalls flach gehalten, zeigt eine kräftigere Modellierung nach der Mitte zu. Die Auffassung trägt jenen der florentiner Kunst eigenen Charakter von

Grösse und Feinheit in der Wiedergabe der Individualität, verbunden mit einer Anmut, welche einen Künstler wie Antonio Rossellino oder Benedetto da Majano verrät.

Diese beiden Bildnisse wurden namenlos gekauft und bis vor kurzem als „unbekannt" in der Sammlung aufgeführt. Der eigentümliche Kopfschmuck des Mannes, ein Eichenkranz im welligen Haare, den ich nur noch bei einem zweiten italienischen



Bildnisse, bei dem Reliefporträt des Matthias Corvinus in der Ambraser Sammlung zu Wien, nachzuweisen im stande bin, legt die Vermutung nahe, dass auch das berliner Relief denselben darstelle. In der That sind die Züge sehr verwandte, nur um etwa zwölf bis fünfzehn Jahre jünger. Noch überzeugender ist die Ähnlichkeit mit der bekannten Medaille des Fürsten, die ihn gleichfalls mit dem Eichenkranz geschmückt zeigt. Auch der Schuppenpanzer, welchen wir in beiden Porträts finden, passt auf den streitbaren Ungarnkönig.

Das Gegenstück müsste dann seine Gattin darstellen, und zwar — nach dem Alter des Matthias — seine zweite Gemahlin,

Beatrice, Tochter König Ferdinands von Arragon, welche er im Jahre 1476 heiratete. Die Züge dieser Gemahlin sind uns in verschiedenen, durch gleichzeitige Unterschrift beglaubigten Bildnissen erhalten: als Gegenstück jener Reliefbüste des Matthias in der Ambraser Sammlung, sowie als Marmorbüste im Besitz des Herrn Gustave Dreyfuss in Paris, mit der Inschrift DIVA BEATRIX ARAGONIA. Wir haben der letzteren bereits bei Besprechung der Marmorbüste von Marietta Strozzi Erwähnung gethan. Während nun das wiener Bildnis des Matthias, wie bereits erwähnt, mit dem berliner Reliefporträt, wenn man von der Verschiedenheit des Alters absieht, sich sehr wohl vereinigen lässt, weichen die Züge in der Büste der Beatrice, obgleich augenscheinlich beinahe gleichalterig mit der auf dem berliner Relief Dargestellten, nicht unwesentlich von derselben ab. Ebensowenig stimmt aber auch das wiener Relief zu der Büste, obgleich die Unterschriften auf beiden Arbeiten keinen Zweifel lassen, dass ein und dieselbe Person darin dargestellt sein solle. Namentlich zeigt das Wiener Relief eine vorspringende und gewölbte Stirn, sowie eine etwas aufwärts gerichtete Nasenspitze, während die Stirn in der Büste bei Herrn Dreyfuss auffallend niedrig und zurücktretend erscheint, auch die Nase spitz zuläuft. Den Zügen des wiener Reliefs entspricht nun im wesentlichen das berliner Relief; dasselbe zeigt auch schon die Neigung zur Beleibtheit, welche sich bei der etwa zwölf Jahre älteren Frau, wie sie in dem wiener Reliefbildnis erscheint, bereits ausgebildet hat. Gemeinsam ist dagegen der Büste wie den Reliefbildnissen das kurzgehaltene lockige Haar, welches in dem berliner Relief in dem Kranz von Winden (wohl aus Goldemail), der sich unter den Locken hindurchschlingt, und in dem dicken Perlenkranz, den ein reichgefasster Edelstein oben über der Stirn festhält, einen reizvoll angeordneten Schmuck erhalten hat. Als Gattin des Ungarnkönigs und Tochter des stolzen Tyrannen von Süditalien verrät sie sich auch in dem übrigen Schmuck, der breiten sechsfachen Perlenkette und dem mit Perlen eingefassten Edelstein, welcher an der linken Schulter als Agraffe befestigt ist.

Diese Reliefbildnisse geben ein beredtes Zeugnis für das Interesse, welches Matthias Hunyad bekanntlich an der italienischen Kunst nahm. Noch heute ist eine beträchtliche Zahl der Manuskripte erhalten, welche der König in Italien schreiben und mit Miniaturen von den ersten Künstlern schmücken liess; im Jahre 1480 arbeiteten nach urkundlichen Nachrichten die Bild-

schnitzer Andrea und Francesco Cellini, die Oheime Benvenutos, am Hofe des Matthias; und Vasari erzählt uns ausführlich von dem Aufenthalte des jungen Benedetto da Majano in Ungarn, der zuerst als Intarsiator, später als Bildhauer für den König beschäftigt war. Sollte Benedetto damals vielleicht jene beiden Profilporträts der berliner Sammlung angefertigt haben, die dann als Geschenke des Ungarnkönigs nach Italien kamen? Mit der Zeit ihrer Entstehung würde das übereinstimmen, da Benedetto, nach Vasaris Angabe, unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Ungarn die Thür im Audienzsaal des Palazzo Vecchio zu Florenz anfertigte, welche 1481 vollendet war. Doch lässt der Umstand, dass das Porträt des Matthias, im Gegensatz gegen das sehr individuelle Bildnis der Gattin, etwas Allgemeines und Lebloses hat, eher darauf schliessen, dass das männliche Bildnis nicht nach dem Leben und daher beide Reliefs wohl in Italien angefertigt wurden. Die Thätigkeit italienischer Künstler in und für Ungarn, die unter dem Obergespan Filippo Scolari, dem bekannten florentiner Kommis, welcher in Ungarn seine eigentümliche Karriere machte, begann und während des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts in reger Weise fortgesetzt wurde, verdiente, dass derselben an Ort und Stelle recht bald einmal gründlich nachgegangen würde. Was der Schatz von Gran aufzuweisen hat, ist bekannt. Auch jener schöne aus kleinen Elfenbeintafeln zusammengesetzte Altar, welcher erst vor ein paar Jahrzehnten aus dem Schatz von Kloster-Neuburg veräussert wurde und jetzt auf Umwegen in das Louvre gekommen ist, die Arbeit eines trefflichen florentiner Meisters unter Desiderios und Verrocchios Einflüssen, kam wahrscheinlich durch Matthias Corvinus an seinen früheren Aufbewahrungsort.

Unter den Reliefbildnissen florentiner Ursprungs im berliner Museum ist eines, welches gegenständlich wie stilistisch ein besonderes Interesse darbietet, das Porträt des Cosimo de' Medici, des „pater patriae". Der Geschichte dieses Mannes, welchem Florenz die Entfaltung seiner Glanzperiode, welchem die Mediceerfamilie die Grundlage ihrer Grösse und ihres Glückes verdankt, der für die künstlerische Entwickelung der Frührenaissance in Florenz von ähnlicher Bedeutung war, wie für die politische Stellung der Stadt, brauchen wir hier nicht weiter nachzugehen: sie ist im Munde Aller, die Interesse für Italien und italienische Kunst haben. In der Sammlung des Marchese Orlandini, aus welcher auch jenes Werk stammt, galt dasselbe als eine Arbeit des Verrocchio und als das Haupt-

stück der ganzen Sammlung. Mit diesem Relief stimmen die verschiedenen Miniaturporträts in den Manuskripten der Magliabecchiana, sowie die bekannte Schaumünze und das interessante Modell einer solchen im berliner Münzkabinet fast genau überein. Doch erscheint Cosimo in dem Relief etwas jünger. Die Behandlung des Kopfes bezeugt eine Feinheit und Lebendigkeit der Naturbeobachtung, die für eine Arbeit nach dem Leben sprechen, was sich von jenen Schaumünzen und Miniaturbildnissen teilweise nicht mit gleicher Sicherheit behaupten lässt. Jedoch ist die Bestimmung des Meisters, bei der ausserordentlichen Bescheidenheit des Vortrags, sehr schwierig. Die Benennung des früheren Besitzers würde mit dem Alter des Cosimo wie mit der Stellung Verrocchios zu der Familie der Mediceer nicht im Widerspruch stehen.

Eigenartig ist auch, wie bereits erwähnt, der Stil des Reliefs: der Kopf ist in einem ausserordentlich starken Hochrelief gegeben, und obgleich er im Profil erscheint, ist auch die hintere Seite des Gesichtes noch zur Hälfte sichtbar. Offenbar beabsichtigte der Künstler das Relief auch an dem hohen Orte, an dem es mutmasslich angebracht war, noch zur vollen Geltung zu bringen. Verwandte Beispiele der Reliefauffassung und zugleich Beweise für die reiche Phantasie der florentiner Künstler bieten das Reliefporträt des Donato de' Medici im Dom zu Pistoja vom Jahre 1475, sowie namentlich die Reliefbildnisse berühmter Florentiner im Dom zu Florenz, welche stilistisch bald den Übergang zur Büste, bald zum Gemälde bilden — jede für sich ein Beweisstück, dass das Quattrocento so wenig als die griechische Kunst Stilrücksichten im modernen Sinne kannte.

Von einer bedeutsamen historischen Entwickelung des Bildnisses als Büste und Reliefporträt kann vor dem fünfzehnten Jahrhundert kaum die Rede sein. Allerdings tritt die Porträtbüste bereits im Anfange der selbständigen italienischen Kunst, im dreizehnten Jahrhundert auf, allein bis zu ihrer glänzenden Entfaltung in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts nur ganz vereinzelt. Jene beiden merkwürdigen Marmorbüsten süditalischer Fürstinnen, von denen die eine noch an Ort und Stelle, an der Kanzel in Ravello, sich befindet, die zweite aus Scala vor einigen Jahren in die berliner Sammlung gekommen ist (vgl. die Abbildung auf der folgenden Seite), sind zwar charakteristische Denkmäler der beginnenden „Protorenaissance"; allein in Auf-

fassung und Technik geben sie zugleich ein Zeugnis für die schablonenhafte Nachahmung der Antike in der letzten Bethätigung derselben auf italienischem Boden, der römisch-etruskischen, dem Totenkult gewidmeten Plastik.



Der grossartige Aufschwung der italienischen Kunst in Giovanni Pisano und Giotto kam der Darstellung des Bildnisses nur wenig zu statten. Die Künstler waren bemüht, nach dem Vorgange und im Geiste Dantes, zunächst nach der inhaltlichen Seite, nach Erfindung und Komposition das neue geistige Leben der Nation zum Ausdruck zu bringen, und hatten deshalb noch wenig Sinn und Blick für die Individualität und ihre Wiedergabe. Die Porträtauffassung des vierzehnten Jahrhunderts veranschaulicht die Abbildung der kleinen Büste eines toskanischen Edelmannes, eine der wenigen Büsten dieser Zeit (S. 260).

Dass auch die idealistische Richtung, welche im fünfzehnten Jahrhundert im ähnlichen Geiste weiter zu schaffen suchte, dass ein Ghiberti und zum Teil auch ein Luca della Robbia der Darstellung des Bildnisses weder Neigung noch volle Befähigung entgegenbrachten, lässt schon das Fehlen eigentlicher Büsten oder Porträtstatuen von ihrer Hand vermuten; dies beweisen aber auch die kleinen Porträtköpfe, welche sich vereinzelt zwischen den Charakterköpfen an ihren Bronzethüren finden. Voll und ganz wurde dagegen das Bildnis durch Donatello in den Kreis der Plastik hineingezogen. In seinem beinahe schrankenlosen Streben, die Natur zu ihrem vollen Rechte zu bringen, lag ihm die treue Wiedergabe der Individualität so sehr am Herzen, dass er das Bildnisartige selbst in seinen Charakterfiguren nicht verleugnet, ja sogar mit Vorliebe die Bildnisse hervorragender und scharf ausgeprägter Charaktere seiner Zeit in seinen Heiligenfiguren zur Erscheinung bringt. Von seiner Auffassung des Porträts zeugen sein Reiterstandbild des Gattamelata, seine Statue des angeblichen Bracciolini, endlich auch

mehrere Büsten: die bemalte Thonbüste des Nicolò da Uzzano im Bargello und eine zweite, jetzt farblose Thonbüste einer jungen Frau im South Kensington Museum, sowie die Bronzebüste des jungen Gattamelata im Bargello und die Büste eines bejahrten Feldherrn in der berliner Sammlung.



Donatellos grossartige Anschauung der Persönlichkeit in diesen Büsten, in welchen das bewegte innere Leben wie in einem mühsam verhaltenen Drange erscheint, klingt in der jüngeren Schule der florentiner Bildhauer noch in den beiden grossen Bronzebildnern, in Antonio del Pollajuolo und Andrea del Verrocchio nach. Die Thonbüste eines unbekannten Kriegers im Bargello und eine Büste des Giuliano de' Medici bei Herrn Dreyfuss sind für den einen wie für den anderen dieser Künstler charakteristische Beispiele ihrer Auffassung nach dieser Richtung. Den gleichzeitigen Marmorbildnern, denen wir weitaus die grösste Zahl der künstlerisch bedeutenden Büsten des Quattrocento verdanken, und denen auch der reiche Büstenschatz des berliner Museums fast ausschliesslich angehört, ist im wesentlichen eine einfach naturalistische Auffassung der Persönlichkeit gemeinsam. Die charakteristischen Verschiedenheiten unter ihnen sind vorwiegend in den lokalen Schulen begründet.

Bei einer Gruppierung der Büsten des Quattrocento nach der Herkunft der Künstler wird Florenz fast noch in höherem Masse, wie auf allen anderen Gebieten der italienischen Kunst, voran zu stellen sein; nicht nur wegen der künstlerischen Bedeutung an sich, sondern auch wegen des Einflusses, welchen es auf die Plastik im übrigen Italien ausgeübt hat. Bei der Beschreibung der einzelnen Büsten der berliner Sammlung haben wir schon ihre Eigentümlichkeit nach dieser Seite berücksichtigt. Es erübrigt daher hier nur, eine kurze Charakteristik der Büste in ihrer verschiedenen Auffassung und Darstellungsweise an den

Hauptkunststätten Italiens an der Hand der berliner Sammlung, die auch hierfür ein reiches Material bietet, zu versuchen.

Den florentiner Bildhauern genügte es, und zwar jedem in seiner Weise, die Persönlichkeit in ihrer ganzen Bedeutung zum Ausdruck zu bringen. Die äusseren Züge sind stets mit vollem Naturalismus wiedergegeben, aber doch mit hohem künstlerischen Gefühl regelmässig so, dass darin das innere, individuelle Leben nach seiner bedeutendsten Seite zu möglichst vollem und energischem Ausdruck kommt. Die florentiner Büsten erscheinen daher, trotz der ausserordentlichen Durchbildung, welche namentlich bei der Ausführung in Marmor angestrebt ist, niemals kleinlich, sondern die Persönlichkeit tritt uns darin zunächst in der Totalität ihrer Erscheinung entgegen; das liebevolle Eingehen in alle Details und Zufälligkeiten zeigt sich erst bei näherer Betrachtung und fesselt dann den Beschauer noch mehr. Dabei entfaltet jeder florentiner Künstler seinen eigenen Stil, prägt seine eigenartige Auffassung der Persönlichkeit und die ihr entsprechende Behandlungsweise deutlich aus, woraus sich diese oder jene Büste oder Relief grade als seine Arbeit erkennen lässt. Selbst der gewöhnliche Steinmetz in Florenz hat so viel von dem allgemeinen künstlerischen Gefühl, dass er aus der Totenmaske ein lebensvolles Bild zu gestalten weiss, dass er das Reliefbildnis mit Geschmack in seine phantasievollen, reizend bewegten und empfundenen Ornamente einfügt. Die verschiedenen namenlosen bemalten Stuck- und Thonbüsten, sowie der oben (auf Seite 254) erwähnte Kaminfries dienen unter den Bildwerken der berliner Sammlung als Beweisstücke dafür.

Das übrige Toskana schliesst sich den florentiner Meistern rückhaltlos an; voran Lucca in Matteo Civitale, freilich ohne dass derselbe einen von jenen Lehrmeistern erreichte. Nur das Eine Siena nimmt auch hier Florenz gegenüber in gewisser Beziehung eine selbständige Stellung ein. Freilich grade im plastischen Bildnis weniger als in allen anderen Kunstgattungen. Nicht unwesentlich mag dazu der Umstand beigetragen haben, dass im Quattrocento bis gegen das Ende des Jahrhunderts der kleinliche Parteihader wie die dadurch geförderte Einmischung Fremder in die inneren Angelegenheiten Sienas auch der gedeihlichen Entwickelung kräftiger Persönlichkeiten hindernd entgegentrat. So fehlt in Siena jede Porträtstatue; von Grabmälern mit Porträtfiguren hat die Stadt nur einige wenige aufzuweisen; und auch von Büsten ist nur eine einzige auf uns

gekommen: Vecchiettas Bronzebüste der Anna Lena Malatesta im Bargello zu Florenz. Jedoch ist die letztere grade ein sehr charakteristisches und ausgezeichnetes Werk sienesischer Plastik, welche zwar die Grösse und Energie der florentiner Anschauung vermissen lässt, dafür aber durch die liebevolle Durchbildung der Details, sowie durch die meisterhafte Behandlung der Bronze teilweise entschädigt. Bezeichnend für die Auffassung der sienesischen Künstler ist auch der Umstand, dass die Augen der Büste geschlossen sind, somit die Benutzung der Totenmaske nicht einmal äusserlich verleugnet wird. Die berliner Sammlung besitzt ein interessantes Beispiel sienischer Plastik in einem Reliefbildniss in Marmor, dem einzigen Stück dieser Art von einem Künstler Sienas, das mir bekannt ist. Dieser männliche Profilkopf verrät in der einfachen und teilweise noch etwas oberflächlichen Formenauffassung, in der breiten und derben Behandlung einen Schüler des Quercia; wie ich vermute den Federighi.

Die Fülle plastischer Denkmäler des Quattrocento ist in keiner Stadt Italiens so gross wie in Rom. Aber Rom zeigt sich kaum in einem anderen Zweige der Kunst so abhängig und unselbständig als im plastischen Bildnis: wie für die Grabdenkmäler, welche die Ruhm- und Prunksucht der Päpste und ihres Hofes in reicher Fülle hervorrief, die Kräfte aus der Fremde, vor allem aus Florenz geholt werden mussten, so hat Rom an eigentlichen Büsten, selbst an solchen, die von fremden Meistern in oder für Rom ausgeführt wären, überhaupt nur wenige aufzuweisen, die noch auf das XV. Jahrhundert zurückgehen. Wie das berliner Museum in der Marmorbüste des Nicolò Strozzi das Bild eines Führers der florentiner Kolonie in Rom von der Hand eines hervorragenden jungen florentiner Bildhauers besitzt, den seine Studien nach Rom gezogen hatten, so birgt es auch die Marmorbüste eines ächt römischen Bildners, jene oben bereits besprochene und abgebildete Papstbüste. Sie trägt in ausgesprochener Art den Charakter der römischen Kunst dieser Zeit und zwar in vorteilhafterer Weise als in Rom die beiden Büsten am Grabmal Ponzetti, die Büsten der Brüder Pollajuolo und ähnliche Arbeiten. In diesem Papstbildnis treten mehr als in jenen Büsten die etwas nüchterne allgemeine Auffassung, sowie die kleinliche und zum Teil manierierte Behandlung der Falten hinter einer gewissen Grösse und Feierlichkeit der Wirkung zurück, zu welcher allerdings der kolossale Massstab und die günstige Aufgabe das Ihrige beitragen.

Abhängiger noch als Rom war Neapel in seinem gesamten Kunstleben von dem Zuzug und der Beihilfe fremder, insbesondere florentiner Künstler. Dies ist für die Porträtbüsten im Quattrocento in so hohem Masse der Fall, dass wir von einer neapolitanischen Porträtkunst überhaupt nicht sprechen können. Wie weit jene Büsten junger Fürstinnen aus Ravello und Scala, von denen die letztere (im Besitz des berliner Museums) oben abgebildet und besprochen ist, national neapolitanische Werke sind, ist eine Frage, die uns hier nicht beschäftigen kann, da die Entstehung derselben noch in das dreizehnte Jahrhundert fällt.

Wesentlich verschieden von der Stellung an den Höfen der Päpste und der unumschränkten Herren von Neapel ist das Auftreten der florentiner Künstler in Norditalien. Auch hier werden sie von den Tyrannen und Republiken herangezogen, wenn es gilt, ein besonders grossartiges Werk zu schaffen; aber ihre Thätigkeit ist hier nur eine gelegentliche und zeitweile, da sie eine einheimische Kunst vorfinden, auf welche sie nur mehr oder weniger anregend und belebend einwirken. Dies gilt ganz besonders für die plastische Darstellung der Persönlichkeit. Die Renaissance in der Skulptur Bolognas ist eingeführt und bestimmt durch einen sienesischen Künstler, den grössten Bildhauer Sienas, Jacopo della Quercia. Quercia fand hier schon die Sitte der Porträtdarstellung am Grabmal vor, die sich nach Inhalt und Form an Bolognas Stolz und Ruhm, an die Universität, anschloss. Jene eigentümlichen Kollegienreliefs an den Professorengrabmälern die uns schon in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts begegnen, hat Quercia nur zum vollendeten Abschluss gebracht; das selbständige Bildnis in der Büste und im Relief bildete sich daneben erst gegen Ausgang des Quattrocento heraus. Dies geschieht schon unter dem Einflusse, welchen die alten, auf Quercia gegründeten Traditionen von der ferraresischen und umbrischen Kunst erfahren hatten. Eigentümlich ist diesen Werken, unter denen Francias Büste in der berliner Sammlung obenan steht, schlichte und ruhige Auffassung, feine und selbst innige Empfindung bei einer gewissen Allgemeinheit der Formenbehandlung, welche in geringeren Arbeiten in Leere und Weichlichkeit ausartet.

Eine sehr eigentümliche Stellung nimmt die Kunst der Lombardei in der Auffassung und Behandlung des plastischen Bildnisses ein. Auch hier erfolgte der Durchbruch der Renaissance wesentlich durch den Einfluss eines florentiner Bildhauers

und Architekten, durch Michelozzo. Dadurch, dass seine Thätigkeit in Mailand, sowie später die des Bramante im wesentlichen eine architektonische war, erhielt die Skulptur in der Lombardei von vornherein eine fast ausschliesslich dekorative Richtung, welche sich rasch in sehr entschiedener und eigentümlicher Weise dadurch ausbildete, dass durch die Baulust der Tyrannen gleichzeitig an verschiedenen Orten grossartige Bauunternehmungen in Angriff genommen wurden; namentlich in Mailand, Pavia, Como und Bergamo. In der überreichen Dekoration dieser Prachtbauten nimmt das Porträt, wie oben bereits erwähnt wurde, einen hervorragenden Platz ein. Diese Bildnisse, welche Sockel wie Pilaster und Friese füllen, welche uns in Thür- und Fensterschrägungen begegnen, sind bald in flachem Relief gehaltene Profilporträts, bald beinahe büstenartig vorspringende Köpfe in Medaillons; hier in Marmor, dort in dem von der steinarmen Lombardei bevorzugten Thon ausgeführt, und zwar gewöhnlich bemalt, gelegentlich aber auch farblos. Eigentümlich ist diesen Arbeiten wie der ganzen lombardischen Plastik die grosse Farbigkeit und starke Bewegtheit, die leicht in Karrikatur ausarten, sowie oberflächliche Naturbeobachtung, die trotz des dekorativen Zweckes dieser Skulpturen die Wirkung einer gewissen Leere macht. Ausser verschiedenen geringen Reliefs mit den Profilbildnissen von Mitgliedern der Familie Sforza besitzt die berliner Sammlung ein Medaillon mit dem kleinen Reiterbildnis eines Sforza im Relief, sowie einen feiner durchgebildeten, von vorn gesehenen Kopf des Francesco Sforza im Hochrelief, von dem die Sammlung des Herrn Oskar Hainauer in Berlin gleichfalls ein besonders tüchtiges grosses Profilrelief aufzuweisen hat. Aber Berlin ist auch so glücklich, das Hauptwerk unter den wenigen nicht dekorativen Büsten lombardischen Ursprungs zu besitzen, die treffliche Marmorbüste des A. Salvagio von der Hand des Antonio Tamagnini, aus dem Jahre 1500, in der Sammlung Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Kronprinzessin. Die Eigentümlichkeit der lombardischen Plastik: ausserordentlich liebevolle Durchführung gepaart mit vollendeter Meisterschaft in der Behandlung des Marmors, feiert hier ihren Triumph.

In Venedig ist das plastische Porträt der Frührenaissance noch unabhängiger und eigenartiger als die übrige Skulptur. Offenbar haben hier die Bildnisse eines Antonello und der beiden Bellini stärker eingewirkt, als das Vorbild Donatellos in seinen paduaner Skulpturen und die sich daran anschliessende Bild-

hauerschule oder als der lombardische Einfluss durch die Zuwanderung von Künstlern aus der Lombardei. Die vornehme Ruhe und das Gehaltene und Gemessene als anerzogene Maske, die den leidenschaftlichen, energischen Charakter des Venetianers verbirgt, ebenso die liebevolle Durchbildung aller Details, welche zur Verstärkung der Individualisierung beitragen, sind den venetianischen Büsten und Reliefporträts vom Ausgang des Quattrocento in ähnlicher Weise eigentümlich wie den gleichzeitigen Bildnissen der grossen Porträtmaler. Dabei sind sie noch ausgezeichnet durch die meisterhafte Behandlung des verschiedensten Materials wie durch die stilvolle Auffassung sowohl der Büste wie des Reliefs; letzteres ist in Venedig regelmässig sehr flach gehalten. Für beide Arten bieten die oben im Abbild wiedergegebenen beiden Stücke der berliner Sammlung bezeichnende und gute Beispiele (vgl. S. 244 und 254).

Ein besonderes Interesse, zugleich ein solches, von dem sich jeder Gebildete sofort gepackt fühlen muss, gewähren die Büsten des Quattrocento durch die Persönlichkeiten, deren Bild sie geben. Kaum eine andere Epoche der neueren Geschichte tritt uns in ihrer Erscheinung so lebendig entgegen, als das fünfzehnte Jahrhundert in Italien durch die Fülle von Abbildern der verschiedensten Art, welche es uns von seinen Zeitgenossen überliefert hat. Reiterstandbilder und Porträtstatuen sind zwar der Natur der Sache nach verhältnismässig selten. Auch eigentliche Bildnisse sind nicht gerade häufig zu nennen, zumal die berühmte Sammlung von Dogenbildnissen in dem Brande des Dogenpalastes vernichtet worden ist. Zahllos sind dagegen die Grabmonumente mit der im Todesschlafe ruhend dargestellten Gestalt des Verstorbenen. Ebenso sind in den grossen Freskencyklen und zum Teil auch in den Tafelbildern die Stifter mit ihrer Familie und ihrer Sippe wie die Fürsten mit ihrem Hofstaate als Zuschauer oder als Nebenfiguren der Handlung in grosser Menge erhalten; darunter zahlreiche Werke von hervorragender Bedeutung. Andererseits treten uns in den zahlreichen Schaumünzen der Zeit die Porträts der verschiedenartigsten Persönlichkeiten entgegen. Diesen mannigfaltigen Abbildern schliessen sich die Büsten und Reliefporträts ergänzend und vervollständigend an. Der Wert derselben beruht nicht nur in ihrer künstlerisch lebensvollen Wirkung, sondern namentlich auch in dem Umstand dass uns das Abbild mancher hervorragenden

Gattin des Herzogs Federigo von Urbino, Marietta Strozzi, Isotta da Rimini, die Gattin des Sigismondo Malatesta, Beatrice d'Este, die Gemahlin von Lodovico il Moro, eine Tochter des Colleoni u. a. m.

Ausserhalb Florenz ist die Ausbeute weniger reich, ausgenommen jene Tyrannenhöfe, auf welche oben schon aufmerksam gemacht wurde, namentlich Mailand. Insbesondere sind wir fast völlig ohne Auskunft über die Personen, welche die kleine aber gewählte Zahl von venetianischen Büsten und Reliefbildnissen darstellt.

In den plastischen Bildnissen des Quattrocento tritt uns diese grosse Zeit stets unverfälscht in ihrer eigensten Art entgegen. Wenn wir den Büsten des Giovanni Rucellai, des Lorenzo Magnifico oder Diotisalvi Neroni zum ersten Mal gegenübertreten, werden wir über ihre gross und schroff ausgebildete Individualität fast erschrecken: das bewegte Leben, die Leidenschaftlichkeit, die oft brutale Rücksichtslosigkeit in der Äusserung der Leidenschaften sind mit eherner Schrift in ihren Zügen eingeschrieben. Daneben begegnen wir gelegentlich auch ebenso milden, sympathischen Typen, wie dem Filippo Strozzi und dem Pietro Mellini. Namentlich bieten aber die Marmorbüsten der jungen Florentinerinnen in ihrer Verbindung von natürlicher Grazie und heiterer Offenheit ein reizvolles Gegenbild zu jener starken und schroffen Männerwelt.

Fragen wir uns zum Schluss: wie verhält sich das plastische Bildnis des Quattrocento zu dem Porträt der Antike und der neueren Zeit? welches sind diesen gegenüber seine Eigentümlichkeiten und welcher Art ist seine künstlerische Bedeutung? Der Vergleich mit der Antike liegt um so näher, als die Renaissance in Italien von derselben ausgeging und in derselben stets ihr unerreichtes Vorbild sah, obwohl die Antike, an welche die Renaissance anknüpfte, auf der letzten Stufe ihrer Entwickelung stand, die nach keiner Richtung den Vergleich mit der Kunst des Quattrocento aushalten kann. Innerhalb der Antike müssen wir, so sehr die griechische Kunst im Vordergrunde steht und auf die Ausbildung und Entwickelung der etruskisch-italischen Kunst einen bestimmenden Einfluss ausgeübt hat, das plastische Bildnis in Griechenland und in Italien dennoch gesondert betrachten, da beide sehr wesentliche Verschiedenheiten zeigen.

Für die griechische Plastik ist zunächst ein sehr charakteristischer Zug, dass sie da, wo sie ein Erinnerungszeichen für

eine Persönlichkeit zu schaffen hat, vielfach auf eigentliche Porträtdarstellung verzichtet. In dem Grabrelief sowohl wie in der gewönlichen Siegerstatue ist vielmehr die Persönlichkeit regelmässig nur durch Alter, Figur, Tracht und Umgebung charakterisiert, nicht aber durch bildnisartige Gesichtsbildung. Nur wo es wesentlich darauf ankam, die Individualität als solche herauszuheben, wo es galt, ein Herrscherporträt oder das Bildnis eines grossen Mannes oder eines dreifachen Siegers in den olympischen Spielen zu schaffen, war die möglichst treue Wiedergabe der Porträtzüge auch in dieser Zeit schon das Ziel des Künstlers. Hingegen war für das plastische Bildnis des Quattrocento überzeugende Porträtähnlichkeit erste Bedingung, welche selbst die handwerksmässigste Thonbüste erfüllte.

Nicht minder ist für die griechische Plastik der Umstand bezeichnend, dass dieselbe das Porträt sehr wahrscheinlich überhaupt nicht als eigentliche Büste sondern als Herme, sowie mit Vorliebe als Standbild in ganzer Figur giebt, um die Persönlichkeit im Körperbau, wie in Haltung und Bewegung zum Ausdruck zu bringen. Dadurch stellt sich der Kopf in den griechischen Porträtstatuen wohl als ein hervorragender Teil der ganzen Figur dar, nicht aber als das in sich beschlossene, fast allein bedeutungsvolle Hauptstück derselben, wie dies für die Auffassung des Quattrocento charakteristisch ist. Wo das letztere ausnahmsweise zum Standbild greift, ist der Körper so verhüllt und kommt regelmässig selbst in der Gewandung so wenig zur Geltung, dass auch hier der Kopf in seiner fast ausschliesslichen Bedeutung hervortritt. Mehr noch als durch jene Betonung des Körpers wird im plastischen Bildnis der Griechen die konsequente Durchbildung des individuellen Elements zurückgedrängt durch das allgemeine Formgefühl und die auf typische Gestaltung gerichtete griechische Anschauungsweise. Ähnliches erstrebt und erreicht der Künstler des Quattrocento nur ausnahmsweise. Nur wo der Stand in dem Manne so ganz ausgeprägt ist und dieser ihn so vollständig vertritt, wie die Person des Colleoni den Condottiere, glückte es wohl einem Verrocchio, eine der eigenartigsten Erscheinungen seiner Zeit in einem so charaktervollen und gewaltigen Bilde auszudrücken, wie in dem bronzenen Reiterstandbild vor der Scuola di San Marco. In der Regel ist dagegen die individuelle Durchbildung des Kopfes so sehr die Hauptsache, dass eine solche Abstraktion nur von dem

Beschauer gemacht werden wird, wenn zufällig in den Zügen der Person das Typische besonders deutlich sich ausspricht.

Von jener griechischen Auffassung des Bildnisses weicht die etruskische Kunst wesentlich ab. Diese bestimmt ihrerseits die altrömische Plastik und macht ihren Einfluss teilweise noch in dem plastischen Bildnis der Kaiserzeit geltend. Für die etruskische Skulptur ist das Porträt und insbesondere die Büste nicht nur der bevorzugte Teil in der Darstellung des menschlichen Körpers, sondern sie ist innerhalb derselben sogar allein zu einer gewissen künstlerischen Vollendung ausgebildet worden. Die Wiedergabe der Persönlichkeit ist ein Hauptmerkmal des für die etruskische Kultur so bezeichnenden Totenkultus. In den eigentümlichen „Deckelfiguren" der etruskischen Sarkophage sind uns dafür noch zahllose Beispiele erhalten: die auf einem Ruhelager ausgestreckten Körper wurden nebst den Sarkophagen, deren Deckel sie bildeten, auf Vorrat gearbeitet, und diesen wurden dann erst auf Bestellung Köpfe gegeben, welche nach dem Leben oder nach der Totenmaske modelliert wurden. Neben diesen aufgesetzten Büsten auf den sogenannten Deckelfiguren erscheint der Porträtkopf in der etruskischen Plastik aber auch selbständig; in der Regel aus Thon gebildet. Während jene ganz handwerksmässig hergestellt wurden, erhielten diese Büsten teilweise eine wirklich künstlerische Durchbildung. Eine Reihe solcher Köpfe im Museo Gregoriano sind dafür besonders sprechende Beispiele.

Wie schon in dem Material, dem bemalten Thon, und, wenn ausnahmsweise mehr gegeben ist als Kopf und Hals, auch in der Form, durch den flachen, glatten Abschluss über der Brust, so stehen diese etruskischen Porträtbüsten auch in der Auffassung durch die anspruchslose, unverfälschte Treue in der Schilderung der Persönlichkeit den Büsten der italienischen Frührenaissance näher als dem plastischen Porträt der Griechen. Diese auffallende Verwandtschaft kann nicht etwa aus einem direkten Einfluss der Überreste etruskischer Kunst auf die italienische Renaissance erklärt werden; denn jene Büsten sind fast ausnahmslos erst durch neuere Ausgrabungen aus den Gräbern Etruriens hervorgezogen worden. Wohl aber ist die Vermutung zulässig, dass jene verwandte Auffassung ein Ausfluss des Volkscharakters in Toscana sei, welcher selbst in den Umwälzungen der Völkerwanderung nicht vollständig vernichtet wurde.

Ebenso fern wie der stilistischen Auffassung der griechischen Kunst steht das plastische Porträt des Quattrocento auch der

malerisch-dekorativen Auffassung der Hochrenaissance und des Barocks, obgleich namentlich letzterer zum Teil wieder eine sehr eigenartige und reizvolle Wiedergabe der Individualität auszubilden verstanden hat.

Die Büste des Quattrocento ist ein naives und treues, völlig eigenartiges Abbild der grossen Zeit, welche die moderne Geschichte heraufgeführt hat; sie giebt das Abbild ihrer gewaltigen, scharf ausgeprägten Charaktere in einer künstlerischen Form und Meisterschaft, welche der Grösse des Zeitalters entspricht und ein vollendeter Ausdruck seiner Kraft und Lebensülle ist.

XI.

Michelangelo Buonarroti.

Die Marmorstatue des jugendlichen Johannes des Täufers und ihr Verhältnis zu anderen Jugendwerken des Künstlers.

Nur durch eine beiläufige Bemerkung des Condivi erfahren wir, dass Michelangelo eine Johannesstatue fertigte. Im XVIII. Kapitel der Biographie seines grossen Lehrers heisst es: Rimpatriato (von Bologna) Michelagnolo, si pose a far di marmo un Dio d'Amore —: il qual vedendo Lorenzo di Pier Francesco de'Medici (al quale in quel mezzo Michelagnolo aveva fatto un San Giovannino) u. s. f. Vasari, welcher in seiner drei Jahre früher (1550) erschienenen ersten Ausgabe seiner „Vite degli architetti, pittori ed scultori" der Statue noch keine Erwähnung thut, kopiert in der zweiten Auflage seiner Werke vom Jahre 1568 jene Angabe des Condivi: — volontieri se ne tornò a Fiorenza: e fé, per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, di marmo, un San Giovannino.

Die Art und Weise, wie beide Biographen von der Statue sprechen, macht es mehr als wahrscheinlich, dass keiner dieselbe kannte; ja vielleicht waren sie zur Zeit, wo sie schrieben, nicht einmal von dem Aufbewahrungsorte der Figur unterrichtet. Alle späteren Schriftsteller erwähnen das Werk überhaupt nur nach jener kurzen Notiz der Biographen Michelangelos als eine verschollene Arbeit des Meisters. Daher erregte es begreiflicher Weise nicht geringes Aufsehen unter den Kunstfreunden, als im Jahre 1874 von Pisa aus die Nachricht durch die Zeitungen ging, der Giovannino sei dort wieder aufgefunden. In dem Palaste gegenüber der Chiesa del Carmine zu Pisa, welcher um die genannte Zeit aus dem Besitze der Familie Pesciolini in den des Grafen Lodovico Gualandi-Rosselmini übergegangen war, befand sich die Marmorstatue des Täufers, welche als ein Werk Dona-

tellos bezeichnet wurde. Cav. Ranieri Pesciolini hatte sie im Jahre 1817 bei einem Trödler in Florenz für 1000 Lire gekauft und in seinem Palast in Pisa aufgestellt.[1]) Da der letzte Besitzer sein Haus dem Besuch von Fremden so gut wie verschlossen hielt, war die Statue fast völlig unbeachtet geblieben. Erst Graf Rosselmini, der Geschmack fand an der lebensfrischen jugendlichen Gestalt, bat den Bildhauer Salvini zu Florenz um sein künstlerisches Urteil; dieses fiel gleich bei der ersten Besichtigung desselben für Michelangelo aus.



Wie nun die Ansichten der italienischen Künstler und Kritiker in der Presse ihren scharfen und teilweise geradezu entgegengesetzten Ausdruck fanden, wie das Parteigetriebe in Italien auch in diese Frage mit hineinspielte, wie auf dem Michelangelo-Kongress im September 1875 sich die versammelten Festgenossen von nah und fern, Italiener wie Fremde, über den Giovannino aussprachen, wie im Kongress eine Abstimmung über die Ächtheit des Werkes zu stande gebracht wurde, worin zwar die Mehrheit der Stimmen sich für dieselbe entschied, aber fast sämtliche Bildhauer gegen die Ächtheit votierten, sich unentschieden aussprachen oder der Abstimmung enthielten, sodass das Publikum dadurch die Statue für gerichtet ansah: darin würde ein in das Wesen und Treiben der Consorteria Eingeweihter und mit den Persönlichkeiten Vertrauter reichen Stoff zu einer recht ergötzlichen Satire finden. Das glückliche praktische Resultat für uns war, dass nach jenem verdammenden Spruch die italienische Regierung auf jeden Schritt zu einer Erwerbung der Statue verzichtete, dass die Aufmerksamkeit der Liebhaber von ihr abgezogen wurde — kurz dass sie schliesslich Eigentum unserer Sammlung werden konnte.

---

[1]) Vgl. Milanesis neue Ausgabe des Vasari, II., 120. Anm.

Wie bereits erwähnt, fehlt es bisher an jedem Dokument, durch welches sich die Originalität oder gar die Übereinstimmung der Statue mit der von Michelangelos Biographen erwähnten Johannesfigur darthun liesse. Auch der Prozess des früheren Besitzers gegen den Grafen Rosselmini über die Statue hat meines Wissens keinerlei Urkunden darüber zu Tage gefördert.

Gegen die Ansicht, dass dieselbe wirklich die von Condivi und Vasari erwähnte Arbeit sei, hat man zunächst den rein äusseren Grund geltend zu machen gesucht, dass der Ausdruck „Giovannino", welchen beide Biographen gebrauchen, nur eine Kinderfigur, nicht aber einen Jüngling von vierzehn bis fünfzehn Jahren, wie wir ihn in unserer Statue vor uns haben, bezeichnen könne. Dieser Grund ist jedoch keineswegs stichhaltig; denn derselbe Condivi spricht von dem jugendlichen etwa zwöfjährigen Satyr neben Michelangelos Bacchus, einer Figur von etwa vier Fuss Höhe, als „Satiretto", und Vasari nennt u. A. die lebensgrosse Marmorstatue des etwa dreizehnjährigen Johannes von Benedetto da Majano San Giovanni Giovannetto. Der Ausdruck San Giovannino bezeichnet offenbar den jugendlichen Johannes im Gegensatze gegen den im fünfzehnten und selbst noch im sechszehnten Jahrhundert bei bildlichen Darstellungen bevorzugten Täufer in reifem Mannesalter.

Am anstössigsten für die meisten Beschauer und von allen Zweiflern an der Originalität am stärksten als Grund gegen die Ächtheit hervorgehoben ist der Ausdruck des Kopfes. Dass der stark geöffnete Mund und der starre Blick keineswegs schön sind, dass sie vielmehr die anmutigen Formen des Köpfchens entstellen, wird man zugeben müssen. Ebenso sicher lässt sich aber dieser Ausdruck in seiner naturalistischen Wahrheit gerade als durchaus charakteristisch für Michelangelo bezeichnen; man muss sich nur das Motiv der Statue völlig klar machen. Der Künstler hat sich den jungen Propheten vorgestellt, wie er sich in der Wüste bei der Nahrung, die sie ihm darbot, dem Honig von wilden Bienen, auf seine Laufbahn vorbereitet. In dem oben etwas abgestossenen Gegenstande, welchen er mit der Rechten an den Mund führt, hat man eine Rübe, auch wohl eine Heuschrecke zu erkennen geglaubt; in Italien fand man aber gleich anfangs die richtige Erklärung in dem Hinweise auf die heute noch in entlegenen Teilen Italiens erhaltene Gewohnheit der Hirten, den wilden Honig in Ziegenhörner auslaufen zu lassen und aus dem Horn zu trinken. Johannes ist im Begriff, den flüssigen Honig im Horn zum

Munde zu führen um ihn auszuschlürfen. Daraus erklärt sich der Ausdruck sowohl wie die Stellung; beide werden uns gerade unter diesem Gesichtspunkte als ausserordentlich wahr beobachtet erscheinen[1]). In gerader Stellung hat der Jüngling aus den Waben in der erhobenen Linken den Honig in das kleine Horn in seiner Rechten hineinträufeln lassen; nun hat er die Linke mit der Honigwabe sinken lassen, und indem er mit der Rechten das gefüllte Horn nach dem Munde führt, macht er mit der rechten Seite seines Körpers die Bewegung nach links mit. Die vorgestreckte Zunge, die in dem offenen Munde sichtbar ist, wird im nächsten Augenblick den ganzen Inhalt aufnehmen, um denselben — da er nur für den Gaumen, nicht für die Zähne angenehm ist — sofort dem Gaumen zuzuführen. So ist das Vor und Nach in der Bewegung wie im Ausdrucke der Statue mit dem Momente, in dem sie dargestellt ist, in glücklichster Weise vereinigt und dem Ganzen dadurch gerade jene ausserordentliche Mannigfaltigkeit gegeben, welche Michelangelos Gestalten so eigentümlich ist.

Die Vorderansicht der Statue, wie sie der kleine Holzschnitt auf S. 273 wiedergiebt, zeigt dieses Heraustreten aus einer Thätigkeit in die andere in ihrer schärfsten Weise und zwar in einer für Michelangelo charakteristischen, dem schönen Fluss in der Bewegung antiker Statuen gerade entgegengesetzten Weise. Die Stellung vom Kopf zum Hals, vom Hals zum Oberkörper, von diesem zu den Schenkeln und von den Schenkeln zu den Beinen bildet beinahe eine Zickzacklinie. Dagegen bieten die Profilansichten jede in ihrer Art ein höchst anmutiges Bild, indem die eine die aus der Thätigkeit zur Ruhe gekommene Seite des Körpers, die andere die volle ebenmässige Bewegung der anderen Seite zur Ansicht bringt. Auch der Kopf, dessen Ausdruck in der Vorderansicht durch den geöffneten Mund entstellt wird, zeigt in diesen Seitenansichten das gefällige Profil

[1]) Dadurch, dass man sich das Motiv der Figur nicht klar machte, ist man auch auf Zweifel gestossen, ob sie überhaupt Johannes d. T. darstelle. Mazzarosa erklärte sie für einen „Pastore Aristeo". Zum Überfluss findet sich übrigens im Sockel neben dem rechten Fusse ein Loch zur Aufnahme des Rohrkreuzes, und im Hinterkopf, der aus einem besonderen Stück und nur flüchtig gearbeitet ist, befindet sich eine grosse jetzt mit Blei ausgegossene Öffnung, jedenfalls zur Anbringung eines Heiligenscheines, der wohl in Bronze ausgeführt war.

und seine feinen Verhältnisse. Die Statue bestätigt vollinhaltlich den Ausspruch Burckhardts über Michelangelos Werke im allgemeinen: „Überall präsentiert sich das Motiv als solches, nicht als passendster Ausdruck eines gegebenen Inhaltes". Wenn Burckhardt dem Michelangelo dabei Raffael als Gegenbild vorhält, so bietet gerade Raffaels bekannte Komposition des jugendlichen Johannes, deren Original zwar verloren scheint, von dem uns aber Kopien in so manchen Galerien begegnen, einen höchst interessanten Vergleich zu unserem Giovannino Michelangelos. In einfach anmutiger Haltung dasitzend, blickt der schöne, etwa vierzehnjährige Jüngling begeistert hinaus, eine andächtige Menge im Geiste vor sich schauend, die er prophetisch auf das Rohrkreuz zu seiner Seite hinweist als Zeichen des Erlösers, dessen nahes Kommen er verkündet.

Was ist dagegen der „Inhalt" von Michelangelos Johannes? Nichts mehr und nichts weniger als ein Honignaschender reizender Jüngling, welchen nur das Lammsfell um die Hüften als einen Johannes verrät. Da hatte es selbst das Quattrocento, wenn es auch von einem ähnlich naturalistischen Sinn begeistert war, weit ernster mit dem Inhalt genommen.[1]) Donatellos Marmorstatue des jugendlichen Johannes im Bargello zu Florenz und eine ähnliche Statue in der Casa Martelli daselbst, charactervolle herbe Arbeiten seiner früheren Zeit, führen uns einen jungen Asketen vor, dem wir die Entbehrungen und die Kost der Wüste ansehen, ganz vertieft in die Vorbereitung auf seinen Beruf, auf den der Schriftstreifen und das Rohrkreuz hinweisen. In dem Johannes des Benedetto da Majano, gleichfalls im Bargello, fühlen wir schon, dass wir der Zeit Michelangelos nahe gerückt sind: Johannes ist hier nur noch ein anmutiger, heranwachsender Jüngling, aber von anspruchsloser und ansprechender Haltung. Michelangelo will, ebensowenig wie Benedetto, den Täufer gerade als Vorläufer Christi charakterisieren; aber ihm fehlt auch dessen naive, anmutige Anschauung der Natur. Im Gegensatze gegen die vorangegangenen Meister der Frührenaissance, mit denen er die entschiedene Richtung auf die Natur gemein hat, ist er völlig bewusst und absichtlich. Was diesem Jüngling abgeht an geistigem Inhalt, was ihn der Meister dem gewählten Motiv zu Liebe an Schönheit und Ernst des Ausdrucks einbüssen liess, hat er auf-

---

[1]) Meiner Anschauung tritt auch Wilhelm Henke bei, dessen Urteil über Michelangelo gerade nach dieser Richtung massgebend ist (vgl. Jahrbuch 1886 S. 152).

zuwiegen gesucht durch jene oben besprochenen wirkungsvollen Kontraste in der Bewegung wie durch eine Vollendung in der Formengebung, welche wir bei den genannten Darstellungen seiner Vorgänger sowohl als bei dem Johannes Raffaels vergeblich suchen werden, die aber auch in den besten Werken der Griechen nicht übertroffen wird.

Auch hierin, auch in der Formengebung, trägt der Giovannino ebenso ausgesprochen den Stempel Michelangelos wie in Motiv und Bewegung, jedoch den einer bestimmten Zeit seiner künstlerischen Entwickelung, seiner Jugend. Wilhelm Henke hat in seinem bekannten Aufsatze über „die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike", obgleich ihm bei der Abfassung desselben die meisten Jugendwerke des Meisters noch nicht bekannt waren, doch das treffende Wort für die Entwickelung des Künstlers gefunden: „Michelangelo schreitet von der äusseren Formgebung zu der innerlichen Gedankenverkörperung fort". So wenig die der Manneszeit des Meisters eigentümliche „Zerstreuung der Herrschaft über den Körper", dessen zusammenhangslose Bewegungen bald einen gedankenlosen, bald einen gedankentiefen Inhalt verraten, in unserer Statue schon hervortritt, so wenig ist auch Michelangelos späteres Bestreben, den Muskelbau unter der Haut nur wie unter einem Schleier zu zeigen, ein Bestreben, welches Henke auf seine anatomischen Studien zurückführt, im Giovannino vorherrschend. Im Gegenteil sind die Formen ganz naiv, bei Michelangelo möchte man fast sagen mit schüchterner Naivetät dem Leben abgelauscht. Die an sich plastisch schwierige Aufgabe, den nackten Körper des noch nicht völlig entwickelten Jünglings, dessen hagere Schlankheit weder den Reiz der weichen Fülle eines Kinderkörpers noch die Schönheit der ausgebildeten Formen des Mannes besitzt, war für einen Künstler wie Michelangelo schon als solche von eigentümlichen Reiz. Die Treue, mit welcher Michelangelo diese Aufgabe gelöst hat, wird uns bei jeder näheren Betrachtung ebensosehr mit Bewunderung erfüllen, wie der ausserondentliche Schönheitssinn, mit welchem er die Formen in der mannigfaltigsten und anmutigsten Weise wiedergegegen und die Oberfläche des Marmors mit einem lebenswarmen Tone übergossen hat. Der Giovannino zeigt uns nicht ein Bild der „gealterten Menschheit", wie wir es schon in den meisten Gestalten der Sixtinischen Decke erblicken, sondern die aufbrechende Knospe der Jugend. Die Art, wie die sammetweiche Haut bis in die feinsten Biegungen dem schönsten Modell nach-

geformt und „wie von einem Hauch organisch beseelter Form durchdrungen ist", nähert den Michelangelo hier der Antike, zu welcher er sonst den schärfsten Gegensatz bildet. Ähnlich hat Michelangelo in der Schöpfung Adams den blühenden Manneskörper ebenso vollendet und naiv der Natur nachgebildet. Aber auch sonst zeigen die Jugendwerke des Meisters mehr oder weniger dieselbe schlichte und treue Anschauung des Körpers in seiner Oberfläche gegenüber der bewussten anatomischen Auffassung seiner späteren Zeit. So das Relief der Centaurenschlacht im Museo Buonarroti, der bogenspannende Cupido des South Kensington Museums, der Christus der Pietà im St. Peter, der Bacchus im Bargello. Gerade in dem Letzteren ist, von der Verschiedenheit im Motiv und im Alter beider Gestalten natürlich abgesehen, die Formengebung sowohl als die Bewegung auffallend verwandt mit dem Giovannino.

Näher noch steht dem Giovannino, namentlich im Kopfe, dem sogar dasselbe Modell zu Grunde zu liegen scheint, eine andere Bacchusgruppe, deren Auffindung das Verdienst von Dr. Bayersdorfer ist: Bacchus, der sich nach einem hinter ihm hockenden Satyr umschaut, im letztem Gange der Uffizien. Der Torso der Hauptfigur bis zu den Knien herab ist antik und bestimmt daher teilweise den Charakter der ganzen Figur. Im Satyr und den verschiedenen Masken an einer Vase wie am Baumstamme[1]) sucht Michelangelo um so mehr ganz er selbst zu sein, als er den schönen Torso aus feinstem parischen Marmor mit einer für seine Zeit ganz ausnahmsweisen Pietät von jeder Überarbeitung verschont hatte. Dem Charakter der Arbeit nach steht dieses in verschiedener Beziehung höchst interessante Werk zwischen dem Giovannino und der Bacchusgruppe im Bargello, für welche es als eine Art Vorstudie erscheint.

Selbst bis in kleine und anscheinend äusserliche Details lassen sich die Eigentümlichkeiten Michelangelos im Giovannino nachweisen. Dahin gehören u. a. die Bildung der Gelenke, die Zeichnung und Stellung der Zehen wie der Finger und die eigentümlich flache Form der Brustwarze, welche wie ein gebuckelter

---

[1]) Sollten vielleicht diese drei höchst originellen und verschiedenartigen Masken (oder Modelle zu denselben) Veranlassung zu dem bekannten Geschichtchen gegeben haben, welches Michelangelos Biographen an eine Satyrmaske als das Erstlingswerk desselben anknüpfen? Die rohe Maske im Bargello, die daraufhin Michelangelo zugeschrieben wird, hat mit ihm nichts zu thun.

Schild erscheint. Ferner findet sich der felsige Boden als Sockel fast bei allen früheren Statuen des Meisters: dem Cupido, dem Bacchus, der Pietà in der Peterskirche, der Madonna von Brügge, dem David. Der gleich gebildete und behandelte Baumstamm fällt uns namentlich beim David auf. Das schmale Band, welches von der Schulter aus das schurzartig um die Hüften des Johannes geschlungene Lammsfell festhält, ist ebenso beim Adonis angebracht, bei welchem es das Hüfthorn trägt. Beidemal benutzt es der Künstler, um die Formen der Brust und der Schulter durch die Bewegung des Bandes schärfer zu betonen: beim toten Adonis, weil im Zusammenbrechen die Brust des Sterbenden eingesunken ist, beim Johannes, weil die Brust der noch halb knabenhaften Gestalt der unentwickeltste, flachste Teil seines Körpers ist. Aus demselben Grunde hat der Meister diesen Teil auch durch den erhobenen rechten Arm in den meisten Ansichten zu unterbrechen gesucht. Ähnliche künstlerische Rücksichten liegen den Bändern in der Pietà der Peterskirche und in dem Gemälde der Grablegung in der National Gallery zu London zu Grunde.

Die technische Behandlung des Marmors zeigt auch an unserem Johannes die bekannten Eigentümlichkeiten des Meisters. Wie er nur nach kleinen Modellen und ohne Punkte arbeitete, so versteht er auch den Bohrer noch nicht lang zu führen, sondern setzt Loch an Loch. Wir können dies da noch beobachten, wo er die Löcher der energischeren Wirkung halber stehen liess, wie im Fell, und da, wo der Baumstamm oder das Fell den Körper berühren. Ausser der starken Politur, die allen vollendeten Marmorarbeiten Michelangelos eigen ist, besitzt die Statue auch jenen tief goldigen, lebenswarmen Ton, der durch eine Art Tränkung der Oberfläche (durch heisses Wachs?) herbeigeführt sein muss. Diese den Meistern der Frührenaissance eigentümliche Färbung des Marmors findet sich bei Michelangelo nur bei einzelnen seiner früheren Werke. In Bezug auf die Frage nach dem genauen Zeitpunkte der Entstehung des Giovannino brauchen wir Condivis oben angeführte Stelle wohl nicht ganz wörtlich zu nehmen. Der Biograph Michelangelos sagt gelegentlich des Cupido, den er als erste Arbeit nach seiner Rückkehr von Bologna nach Florenz (1495) bezeichnet, dass der Künstler für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, welcher den Cupido kaufte „bereits damals einen San Giovannino gefertigt hatte". In Bologna kann sie nicht gemacht sein. Für die Zeit vor der Flucht nach Bologna erscheint sie schon zu entwickelt. Sie wird also wohl nur in die Zeit seines

zweiten Anfenthaltes in Florenz (1495/96) zu setzen sein, unmittelbar vor den bereits in Rom entstandenen Bacchus, welcher dem Giovannino auffallend verwandt ist, aber in seiner breiteren, eigenartigeren Auffassungs- und Behandlungsweise schon einen weiteren Fortschritt in der Entwickelung des Künstlers kennzeichnet.

Eine Zurückweisung der Namen, welche von den Zweiflern an der Autorschaft Michelangelos für den Giovannino genannt worden sind, erscheint nach dem Gesagten kaum erforderlich. Derselbe steht dem herben, knochigen Bau von Donatellos Charakterfiguren (so viel Michelangelo auch an diesen gelernt hat) ebenso fern als der oberflächlichen Anmut der Gestalten Civitales, welchem das tiefere Verständnis des menschlichen Körpers überhaupt abgeht. Andererseits zeigt die Statue zugleich noch viel zu sehr den Einfluss der naiven Naturanschauung des Quattrocento, um den Gedanken an einen der Nachahmer Michelangelos, die gerade die Eigentümlichkeiten der späteren Zeit desselben in karrikierter, unverstandener Weise wiederspiegeln, gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

XII.

Jacopo Sansovino.

Auf der Ausstellung von Gemälden und Bildwerken älterer Meister im berliner Privatbesitz im Jahre 1883 war eines der wirkungsvollsten dekorativen Stücke ein in Papiermasse ausgeführtes grosses Madonnenrelief von trefflicher alter Bemalung und Vergoldung, welches ich in einer Besprechung dieser Ausstellung (Jahrbuch 1883) als ein Werk der Hochrenaissance unter Einflüssen von Michelangelo und gleichzeitig von älteren florentiner Meistern, insbesondere Donatello, bezeichnete. Der Einfluss des Letzteren war so augenfällig, dass das Relief, dessen Gegenstück sich seit 1881 im Besitz unserer Museen befindet, von anderer Seite sogar als eine Arbeit des Quattrocento in der Art des Donatello angesprochen wurde. Seither habe ich von jenem in der Beckerathschen Sammlung befindlichen Relief zwei andere Exemplare im Kunsthandel in Italien gesehen; eines derselben ist seit Kurzem für den Louvre angekauft worden, das andere, obgleich sonst sehr schadhaft, trägt die völlig erhaltene Inschrift

IACOBVS
SANSVINVS
F

Abgesehen von der sowohl durch die Form der Schrift wie durch die Schreibweise des Namens als echt verbürgten Inschrift, war mir diese Bestimmung sofort überzeugend, da gerade Jacopo Tatti diesen doppelten Einfluss in einer Reihe seiner Werke in eigentümlicher Weise vereinigt, freilich wohl in keinem anderen so ausgesprochen, wie in diesen beiden Reliefs. Wie dieselben daher zur vollständigeren Charakteristik des Meisters von besonderem Werte sind, so bieten sie zugleich den

Anhalt, noch ein paar andere wertvolle Reliefs gerade unserer Sammlung mit Sicherkeit gleichfalls auf Jacopo Sansovino zurückzuführen.

Dafür, dass Jacopo Sansovino in der That der Künstler sowohl jenes Bildwerks wie des Gegenstücks im Besitz unserer Sammlung ist, vereinigen sich auch, wie gesagt, alle inneren



Gründe. Jacopo war in Florenz, wo er 1486 geboren war (nicht schon 1477, wie die neueste Forschung nachgewiesen hat) unter den Eindrücken der Werke der letzten grossen Meister des Quattrocento aufgewachsen. Dann wurde Andrea Sansovino sein Lehrer, während derselbe an der berühmten Gruppe der Taufe Christi für das Battistero in Florenz beschäftigt war. Andrea blieb aber wohl auch später noch von bedeutsamem Einfluss auf seinen Schüler, da beide Künstler lange in Rom gleichzeitig

thätig waren. Von nachhaltigstem Einfluss auf Jacopo war aber von vornherein sein um ein Jahrzehnt älterer Landsmann Michelangelo, dessen Einfluss auch seine Gegner — und zu ihnen zählte auch Jacopo, da Michelangelo feindlich gegen ihn aufgetreten war — wider Wissen und Willen unterlagen. In unseren beiden Reliefs lassen sich diese verschiedenen Einflüsse, in eigenartiger Weise vereinigt und verarbeitet, noch unschwer herauserkennen. Den Meistern des Quattrocento verdankt der Künstler seinen glücklichen malerischen Reliefstil, in dem er seine meisten Zeitgenossen, namentlich den Andrea Sansovino, weit übertrifft; ihnen hat er aber auch die Auffassung und Anordnung dieser beiden Madonnenreliefs zu verdanken. Insbesondere lehnt sich die Beckerathsche Komposition unverkennbar an Madonnenreliefs aus Donatellos Schule an, namentlich an das treffliche grosse Thonrelief im Louvre. Auch in der vollständigen Bemalung, die in beiden Reliefs vorzüglich erhalten ist, wie in der Ausführung in Papiermasse schliesst sich der Künstler noch ganz den älteren Meistern von Florenz an. Andreas Einfluss macht sich dagegen besonders in den Typen der Köpfe und in der Gewandung geltend, während Michelangelos Vorbild sich in der fast kolossalen Bildung der Figuren, dem mächtigen Körperbau bei kleinen Köpfen der Frauen und in der etwas gewaltsamen Bewegung verrät.

Diese verschiedenen und verschiedenartigen Einwirkungen werden sich erst bei näherer Betrachtung ergeben; sie beeinträchtigen aber in keiner Weise den Gesamteindruck der beiden Reliefs, da Sansovino keineswegs Eklektiker oder Nachahmer ist, sondern jene Studien und Einflüsse durchaus eigenartig verarbeitet. Die Hochrenaissance hat überhaupt nur wenige Werke von ähnlich origineller, grossartiger Wirkung aufzuweisen, wenn auch die verwandten Arbeiten des XV. Jahrhunderts, selbst wenn sie in der Ausführung nur die Hand geringerer Künstler verraten, in Naivetät und Ernst der Empfindung, in Feinheit der naturalistischen Durchbildung diesen Bildwerken entschieden überlegen sind.

Von der Komposition, welche sich jetzt in unserer Sammlung befindet, ist mir bisher kein zweites Exemplar bekannt geworden; von dem Gegenstück erwähnte ich bereits zwei Wiederholungen. Wahrscheinlich ist, dass auch diese beiden Kompositionen ursprünglich in Marmor oder Bronze ausgeführt wurden; denn noch bis in das vorige Jahrhundert kommen bemalte Nachbildungen in Stuck, Thon oder Papiermasse nach Originalen

in Marmor oder Bronze vor. Doch ist dadurch nicht geradezu ausgeschlossen, dass dieselben vom Künstler für irgend einen dekorativen Zweck angefertigt sein können; wird uns doch gerade von Jacopo erzählt, dass er für San Lorenzo in Florenz zum Einzuge Papst Leos X. im Jahre 1515 eine Fassade in Holz hergestellt und mit Statuen und Reliefs geschmückt habe; in ähnlicher Weise dekorierte er bald darauf bei der zweiten Einkehr des Papstes die Porta San Gallo.

Für die nähere Bestimmung der Entstehungszeit dieser Bildwerke bietet der Umstand einen Fingerzeig, dass beide in Venedig erworben wurden, woher auch die zwei mir bekannten Wiederholungen der Madonna in der Beckerathschen Sammlung stammen; wir werden sie danach in die Zeit nach seiner Übersiedelung von Rom nach Venedig (wahrscheinlich 1527) zu setzen haben. Dies bestätigt auch der Vergleich mit den beglaubigten Werken des Jacopo. In dem köstlichen Wachsmodell der Kreuzabnahme im South Kensington Museum, die der junge Künstler um 1510 für Pietro Perugino in Rom angefertigt haben soll, verrät sich diesen Madonnenreliefs gegenüber noch der vom Akt abhängige, aber auch der Natur mit grösserer Liebe nachgehende Anfänger. In der bekannten Bacchusstatue des Bargello (angeblich von 1515), sowie in der 1513 vollendeten Statue des hl. Jacobus im Dom zu Florenz und in der sitzenden Madonna in San Agostino zu Rom, welche bald darauf während seines zweiten Aufenthaltes in Rom entstand, ist der Künstler noch weit abhängiger von seinem Lehrer Andrea sowohl als von den Studien nach der Antike, als es hier der Fall ist. Freilich bietet auch Venedig, trotz Jacopos mehr als vierzigjähriger mannigfaltiger Thätigkeit daselbst, verhältnismässig wenige Monumente, deren Vergleich auch unsere Reliefs sofort überzeugend als Arbeiten unseres Künstlers aus dieser Periode seine Thätigkeit erkennen liessen. Es fehlt namentlich an verwandten Reliefdarstellungen; doch genügt das eine ähnliche Madonnenrelief über Sansovinos Grabmal des Livio Podakatharos († 1556) in San Sebastiano, um jeden Zweifel an der Urheberschaft auch der beiden berliner Kompositionen zu beseitigen. Diese letzteren werden aber nach ihrer vornehmen Einfachheit und Ruhe, verglichen mit der stürmischen Bewegung und dem übertriebenen Affekt in jenem Relief, in eine frühere Zeit verwiesen werden müssen. Näher stehen in Bewegung und Bildung die Bronzestatuen der Loggietta, namentlich die Friedensgöttin, deren Formen, Kopfbildung, Ge-

wandung bis auf den auffallend breiten Gürtel unter dem Busen und der zierlichen Haartour ganz mit der Maria im Relief unserer Sammlung übereinstimmen. Danach werden wir die Entstehung etwa um das Jahr 1540 zu setzen haben.[1])

Mit der Sammlung Pajaro, welche Waagen 1841 in Venedig für die berliner Museen erwarb, ist ein grösseres bemaltes Thonrelief in die Sammlung der christlichen Plastik gekommen, das sich ursprünglich in einer Kirche Venedigs befunden haben soll und dort als ein Werk des Jacopo Sansovino galt. Maria steht vor einem Thronsessel, zur Seite die Heiligen Jacobus, Franziskus, eine hl. Nonne (wohl Katharina von Siena) und eine junge weibliche Märtyrerin, die, ohne jedes Abzeichen, nicht näher zu benennen ist. Im Hintergrunde verschiedene Gebäude im Stil der Hochrenaissance, unter denen das Tempietto Bramantes kenntlich ist. Schon dieser Umstand lässt auf einen mit Rom nahe vertrauten Künstler des Cinquecento schliessen; und der nähere Vergleich mit den beiden vorher beschriebenen Madonnenreliefs sowohl wie mit anderen bekannten Arbeiten des Jacopo lässt kaum einen Zweifel an der Richtigkeit der alten Benennung aufkommen. Der hl. Jacobus erinnert an die Statue im Dom zu Florenz, während Maria in Haltung und Ausdruck namentlich mehreren der noch in Venedig erhaltenen Madonnenstatuen nahe verwandt ist. Das etwas gewaltsame doppelte Motiv der Bewegung in der Maria (der Kopf ist nach der entgegengesetzten Seite gewendet wie der Körper) und der Gegensatz der Bewegung in Mutter und Kind sind Eigentümlichkeiten, welche auf Michelangelos Einfluss zurückzuführen sind, der sich erst in Venedig mehr und mehr in Jacopos Arbeiten geltend macht. Auffallend ist, dass die Heiligen zur Seite der Maria besonders kurz und untersetzt gebildet sind, während Maria den

---

[1]) In der Chiesa del Carmine zu Venedig befindet sich hinten im linken Seitenschiff ein sehr reizvolles kleineres Bronzerelief der Grablegung, dessen Beurteilung leider durch die schlechte Beleuchtung sehr erschwert wird. Auch hier glaube ich den Charakter des Japoco Sansovino herauszuerkennen; doch macht sich der Einfluss der älteren Florentiner, namentlich des Donatello, hier noch stärker und noch vorteilhafter geltend, als in den berliner Madonnenreliefs. Die Entstehung dieses Reliefs fällt daher auch wohl, wenn Jacopo wirklich der Künstler desselben ist, in die Zeit gleich nach seiner Übersiedelung nach Venedig.

schlanken Bau und die kleine Kopfbildung zeigt, die Jacopo Sansovino regelmässig eigentümlich sind.

In der Reliefbehandlung ist diese Komposition den beiden grossen Madonnenreliefs ganz verwandt. Dagegen ist die Bemalung eine ganz verschiedene; Jacopo bekennt sich hier offen zu dem Prinzip der Hochrenaissance, auch im Thon den ungefärbten Marmor nachzuahmen und nur Gewandsäume und Ornamente zu vergolden; ein Prinzip, welches Alfonso Lombardi, Begarelli und andere Thonbildner der ersten Hälfte des Cinquecento zur Geltung gebracht hatten. Vergleicht man die Wirkung, welche freilich durch Restauration der Bemalung teilweise beeinträchtigt ist, so wird man unbedingt jenen beiden Madonnenreliefs den Vorzug geben.

Ein drittes umfangreiches Madonnenrelief aus Thon, wieder in mässigem Hochrelief ausgeführt, ist jetzt in den Figuren farblos; aber die Behandlung der Oberfläche sowohl als die blaue Färbung des Hintergrundes und einige kleine Reste von Farben an den Figuren lassen erkennen, dass dasselbe ursprünglich vollständig bemalt war. Es gehört zu den ältesten Bestandteilen der berliner Museen, da es mit der Bartholdyschen Sammlung erworben wurde. Der alte Katalog bezeichnet dasselbe als „sitzende Frau mit einem Kinde, aus der Schule des Michelangelo". Dass der Künstler nicht ein blosses Genrebild, sondern die Madonna darin wiedergeben wollte, bedarf wohl keines weiteren Beweises; die Auffassung derselben ist eine für diese Zeit ganz charakteristische. Auch der Einfluss des Michelangelo ist unverkennbar, aber doch nicht so stark, dass dadurch die Bezeichnung als „Schule des Michelangelo" gerechtfertigt wäre; in zahlreichen Künstlern des Cinquecento tritt derselbe ebenso stark hervor, obgleich dieselben in keiner direkten Beziehung zu Michelangelo standen. Die nebenstehende Zinkätzung gestattet den Vergleich mit der Abbildung nach Jacopo Sansovinos bemaltem Madonnenrelief in Papiermasse, dessen grosse Verwandtschaft mit dem Bartholdyschen Relief uns auch dieses mit grosser Wahrscheinlichkeit als ein Werk des Jacopo bestimmen lässt. Die Formen und Verhältnisse der Frauengestalt, die Behandlung des Gewandes und die Falten desselben, die Art, wie unter dem Gewande die Formen des Körpers noch kenntlich sind, die Bildung des Kopfes und der ernste, fast schwermütige Blick sind allen diesen Bildwerken gleichmässig eigentümlich. Auch in Nebensachen, welche ja oft am leichtesten den Künstler verraten,

herrscht dieselbe Übereinstimmung: so in der Anordnung des Haares, welches an der Stirn gewellt ist, in den breiten Borden des Kleides und dem breiten flachen Gürtel unter der Brust. Die Richtigkeit der Proportionen, die liebevolle Ausführung der Extremitäten, die Verwandtschaft des Kindes mit den Kindergestalten des Andrea Sansovino, namentlich in seinen späteren Arbeiten an der Santa Casa zu Loreto, machen es jedoch wahr-



scheinlich, dass dieses Relief noch der früheren Zeit des Künstlers, vor dessen Übersiedelung nach Venedig, angehört. Dafür spricht auch der Umstand, dass die Bartholdysche Sammlung von Thonbildwerken fast ausnahmslos in Florenz und Rom zusammengebracht wurde. Sansovino hat wohl kein zweites Relief von so edlen Formen, so grosser und vornehmer Wirkung geschaffen.

Unter den von Waagen während seiner Reise in Italien 1841 und 1842 erworbenen Bildwerken befindet sich auch ein Marmorrelief, welches als eine Arbeit des Jacopo Sansovino in

erworben wurde. Dass Jacopo Sansovino der Künstler dieser Büste sei, wie die früheren Besitzer vermuteten, ist sehr unwahrscheinlich, da dieselbe erst nach 1568 entstanden sein kann, wie das Grossmeisterkreuz des Malteser-Ordens auf der Brust des Dargestellten beweist. Damals stand aber der hochbejahrte Meister schon lange in keiner Beziehung mehr zu Rom oder Mittelitalien; seit seiner Übersiedelung nach Venedig war vielmehr seine Thätigkeit ganz der Lagunenstadt gewidmet. Auch die Behandlung dieser stattlichen Büste von individueller Auffassung der Persönlichkeit und wirkungsvoller aber dabei anspruchsloser Haltung, namentlich des Kopfes, hat wenig von Jacopos charakteristischen Eigentümlichkeiten. Wer dieselbe ausgeführt haben könnte, darüber weiss ich nicht einmal eine Vermutung auszusprechen.

Wenn für die letztgenannten Marmorbildwerke die Urheberschaft des Jacopo Sansovino mehr oder weniger unsicher ist, so glaube ich noch eine bisher namenlose dekorative Arbeit in istrischem Kalkstein wenigstens in der Erfindung der letzten Zeit des Meisters oder eines ihm ganz nahestehenden Schülers zuschreiben zu dürfen: die Kamineinfassung aus Palazzo Foscari, welche gleichfalls mit der Sammlung Pajaro für das berliner Museum erworben wurde. Die Erfindung des reichen und phantastischen Groteskenschmuckes, welcher Pilaster und Fries bedeckt, zeigt einen hervorragenden Künstler der Nachfolge Michelangelos. Auch in der Ausführung ist derselbe den meisten ähnlichen Arbeiten dieser Zeit in Venedig wesentlich überlegen.

Zusätze.

S. 43. Dass Michelozzo in der That der Künstler des Madonnenreliefs der berliner Sammlung sein muss, beweist ein jetzt gerade im Handel in Florenz aufgetauchtes Marmorrelief der Madonna, das zugleich die nächsten Beziehungen zu den Reliefs am Grabmal Aragazzi zeigt.

S. 62. Als das hervorragendste unter den Denkmälern, welche die florentiner Thonbildner, auf deren Thätigkeit in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ich oben näher eingegangen bin, in Oberitalien hinterlassen haben, erscheint mir das Grabmal des Beato Pacifico in den Frari zu Venedig vom Jahre 1437. Die Art, wie die Engel aus dem gotischen Blattwerk herauswachsen, ihre schönen Köpfe mit dem schwärmerischen Ausdrucke, und namentlich das in Thon ausgeführte grosse Relief der Taufe über dem Sarkophag entsprechen den Altären, die ich früher beschrieben habe. Zur Unterstützung meiner Behauptung, dass Oberitalien und namentlich Venedig damals eine Reihe von florentiner Künstlern beschäftigte, erwähne ich noch die Inschrift an einem der Kapitäle: DVO · SOTI · FLORENTINI · INCISE.

S. 161. Die Herkunft unseres Auferstehungsbildes von Leonardo hat W. von Seidlitz im „Kunstfreund“ 1886 S. 68 nachgewiesen. Dasselbe befand sich schon im siebenzehnten Jahrhundert in der Kirche der hl. Liberata unweit vom Kastell in Mailand. Torres Beschreibung in der zweiten Auflage (1714) seines „Ritratto di Milano" lässt keinen Zweifel darüber, dass von dem berliner Bilde die Rede ist: „un Cristo glorioso ascendendo i cieli, e genuflessi in due lati gli Santi Leonardo e Lucia". In der ersten Auflage (1674) hatte Torre, wohl durch den Namen der Kirche verleitet, die Heilige irrtümlich als Liberata bezeichnet. Torre und Latuada geben das Bild dem Bramantino, mit dem es nicht die geringste Verwandtschaft hat. Seidlitz stellt daher die Vermutung auf, der Umstand, dass die Kirche, in welcher sich das Bild befand, nach Bramantes Plänen erbaut wurde, könne darauf geführt haben, das Bild seinem Schüler Bramantino zuzuschreiben.

Durch J. C. Robinson wurde ich auf eine Silberstiftzeichnung auf blau grundiertem Papier aufmerksam gemacht, die sich in der Sammlung von Mr. Malcolm befindet. Sie ist eine Gewandstudie zu dem Auferstehenden in unserem Bilde. Die Bezeichnung als Leonardo, welche diese Studie schon in der Sammlung von Th. Lawrence führte, scheint mir durchaus gerechtfertigt. Verschiedene Köpfe und Gewandstudien, die gleichfalls auf grundiertem

Papier in Silberstift gezeichnet und zum Teil leicht gehöht sind, zumeist in der Sammlung zu Windsor, zeigen durchaus ähnliche Behandlung und Auffassung. Ich nenne die Studie zum Hieronymus, die Gewandstudie zu einem Knieenden, einen niederblickenden weiblichen Kopf nach links, sämtlich in Windsor. Der Einwand, dass die Zeichnung mit der rechten Hand gezeichnet und daher nicht von Leonardo sein könne, ist hinfällig, da die auf Lermolieff zurückgehende Behauptung, dass nur die mit der linken Hand gefertigten Zeichnungen als von Leonardos Hand zu betrachten seien, unbegründet ist. Ich verweise auf die Widerlegung von H. von Geymüller in der Gazette des Beaux-Arts (1886). Eine aufmerksame Prüfung der Zeichnungen Leonardos, namentlich derjenigen in Windsor, die ja fast ausnahmslos schon durch ihre Herkunft über alle Zweifel erhaben sind, ergiebt, dass Leonardo in der That seine flüchtigen Studien und Skizzen, sowie fast alle nach rechts gewendeten Köpfe und Gestalten regelmässig mit der linken Hand zeichnete, dass er dagegen bei Figuren und Köpfen, die nach links gewendet sind, den Stift oder die Feder regelmässig mit der Rechten handhabte. Wenn also die Silberstiftzeichnung im Besitz von Mr. Malcolm mit der rechten Hand gezeichnet ist, so ist dies ganz der Gewohnheit Leonardos entsprechend, da hier eine nach links sich bewegende Figur dargestellt ist.

S. 181. Die Thonstatuette der Magdalena in einer Mandorla von Cherubim ist seither durch Bardini an M. Bonnat in Paris verkauft worden. Dr. von Tschudi bezeichnet mir Verrocchio als den Urheber derselben, eine Bestimmung, der ich unbedingt beitrete. Die Behandlung der Formen, namentlich der Gelenke, die Bildung des Kopfes, die Typen der Cherubim finden sich in verschiedenen Werken des Verrocchio, wie in dem schlafenden Jüngling unserer Sammlung, in dem Relief mit dem Tod der Francesca Tornabuoni u. s. w. in übereinstimmender Weise wieder.

S. 202. Die bemalte Thonstatue der Maria mit dem Kinde von Benedetto da Majano, welche derjenigen in Prato am nächsten steht und etwa gleichzeitig mit derselben entstanden ist, ist in den Besitz der berliner Sammlung übergegangen.

S. 215. Von dem karrikierenden florentiner Nachfolger des A. Rossellino und Mino ist noch ein weiteres Madonnenrelief in Marmor im Kunsthandel zu Florenz (beim Bildhauer Cesare Corsi) aufgetaucht.

S. 9 ist Orlandini (statt Orlandi) und Innocenz III. (statt Innocenz II.) zu lesen.

Ortsverzeichnis.

Alvernia.

Wallfahrtskirche: A. d. Robbia, Glasierte Thonaltäre 81 ff.

Arezzo.

Dom: A. d. Robbia, Glasierte Thonbildwerke 83 f.

San Francesco: Florentin. Thonbildner d. XV. Jahrhunderts, Grabmal Roizelli 66.

Berlin.

Kgl. Museen, Renaiss.-Bildwerke: Benedetto da Majano, Thonrelief 9, 191; — Thonbüste des Fil. Strozzi 13, 190, 239 f.; — Fahnensockel 206; — Madonnenstatue 202, 292; — Zwei Madonnenreliefs in Thon 206 ff.; — Madonnenrelief in Stuck 199. — Matteo Civitale (?), Thonbüste der hl. Katharina 184 ff.; 252. — Cozzarelli (?), Madonnenrelief 25. — Desiderio, Büste der Marietta Strozzi 13, 225 ff., 252; — Weibliche Büste 9, 229 f.; — Reliefporträts von Matthias Corvinus und seiner Frau 9, 254 ff.; — Weibliche Maske 228. — Domenico di Paris, Madonnenrelief in Thon 67. — Donatello, Johannesstatuette in Bronze 14, 27 ff., 179 f.; — Männliche Bronzebüste 14, 31 ff., 222 ff., 252, 260; — Stuckrelief der Kreuzigung 30 f.; — Madonnenrelief aus Casa Pazzi 16, 47 f.; — Madonnenrelief aus Casa Orlandini 9, 49 f.; — Madonnenrelief in Thon 50. — Donatello-Schüler u. Nachfolger, Madonnenreliefs in Marmor, Stuck, Thon u. s. f. 36, 38, 39, 40, 42, 45, 46 (Buggiano?). — Agostino di Duccio, Madonnenrelief in Stuck 53 f.; — Florentiner Meister des XIV. Jahrh., kleine männliche Büste 24, 259. — Florentiner Thonbildner vom Anfang des XV. Jahrh., Madonnenrelief und Madonnenstatuette 59, 61, 64; — Florentiner Meister des XV. Jahrh., Bronzebüste eines Feldherrn 12, 222 ff.; — Stuckbüste des Giov. Rucellai 248 f., 251 (von L. B. Alberti?); — Stuck- und Thonbüsten 245, 266. — Florentiner Marmorbildner um 1470, zwei Madonnenreliefs 212 f. — Franc. Francia, Männl. Thonbüste 13, 242. — Lombardische Meister um 1500, Reliefporträts von Mitgliedern der Sforza-Familie 11, 253 f., 264. — Michelangelo, Johannesstatue 14, 180, 272—280. — Michelozzo, Madonnenrelief 14, 43, 291. — Mino, Mädchenbüste 9, 231; — Büste des Nic. Strozzi 13, 232 f.; — Christusbüste 14; — Relief des Glaubens 14, 210 f.; — Madonnenrelief in Marmor 211 f.; — Kleines Madonnenrelief

in Thon 210. — Andrea Pisano, Kruzifix 16, 22 ff.; — Giovanni Pisano, Madonnenstatuette und Lesepult 16, 22 ff.; — Nicolò Pisano Buonaccorsirelief 10, 18 f. — Nino Pisano, Madonnenstatuette 24. — Andrea della Robbia, Glas. Thonaltar u. a. 16, 80 ff. — Luca della Robbia, Madonnenreliefs in Thon 16, 70 f., und in Stuck 72 ff., 75 ff. — Römischer Meister um 1490, Papstbüste 11, 236 f. — Ant. Rossellino, Männliche Büste 13, 234 f., Madonnenrelief in Thon 206 ff. — Jacopo Sansovino, Madonnenrelief in Papiermasse 281 ff., in Thon 4, 286 f.; — Altar in Thon 8, 285; — Kamin 8, 290; — Relief mit Sturz des Phaeton 16, 288; — Büsten 13 f., 289 f. — Sizilianischer Meister um 1500, Madonnenstatuette 25. — Süditalienischer Meister des XIII. Jahrh., Büste einer Fürstin 24, 258. — Süditalienischer Meister d. XIV. Jahrh., zwei Marmorstatuetten 24. — Venetianische Meister um 1500, Männliche Büste 243, Weibliches Reliefbildnis 254. — A. d. Verrocchio, Liegende Putten in Thon 101; — Schlafender Jüngling 16, 103, 184; — Akt für den David 16, 102; — Magdalena 182 f.; — Reliefporträt des Cosimo de' Medeci 9, 257 f. — Verrocchio-Werkstatt, Kamin 101 Anm.; — Johannesstatuette 101; — Zwei Jünglingsbüsten 9, 109, 243.

Gemäldegalerie: Lor. di Credi, Magdalena 123, 182. — Dom. Ghirlandajo, Judith 180. — Leonardo, Auferstehung 159 bis 177, 291 f. — Meister des Rossi-Altars, Christus am Kreuz 142 ff., Krönung Mariä 145 f. — Sandro Botticelli, Porträt des Giul. de' Medici 227. — A. d. Verrocchio, Madonna 115 f., 120 f. — A. d. Verrocchio, (Werkstatt), Madonna 114, 116, 151; — Begegnung von Christus und Johannes d. T. 130; — Weibl. Bildnis 131.

Kupferstich-Kabinet: Verrocchio, Zeichnung 93.

I. Kais. und Königl. Hoheit die Kronprinzessin: Tamagnini, Männliche Büste 264.

Adolf von Beckerath: Donatello-Nachfolger, Madonnenrelief in Thon 45. — Benedetto da Majano (?), Madonnenrelief in Stuck 206. — Luca d. Robbia, Kleines Madonnenrelief in Thon 79. — Jac. Sansovino, Madonnenrelief in Papiermasse 281 ff.

Oscar Hainauer: Antonio Rossellino (?), Madonnenrelief in Thon 206. — Donatello Schüler, Madonnenreliefs aus Bronze 38, 46. — Florentiner Marmorbildner um 1470, Johannesbüste 216. — Lombardischer Meister, Reliefporträt d. Franc. Sforza 253, 264. — Mino, Büste eines Geistlichen 252. — Verrocchio (Credi?) Männliche Thonbüste 110.

Bologna.

S. Domenico: Franc. di Simone, Grabmal Tartagni 99.

S. Giacomo Maggiore: Franc. Francia, Reliefporträt 242.

Cimitero: Nic. d'Arezzo, Grabmal Papst Alexanders V. 66. — Franc. di Simone, Grabmal Malvezzi 99.

Bonn.

Universitäts-Sammlung: Meister des Rossi-Altars, hl. Hieronymus 148.

Boston.

Mr. Shaw: Verrocchio, Madonnenrelief in Marmor 96 f., 116; — Thonbüste des Lor. de' Medici 109 f. 266.

Bourges.

Musée: Art des Desiderio, Weibliche Marmormaske 228.

Braunschweig.

H. Vieweg: Florentiner Meister des XV. Jahrh., Thonbüste eines Mediceers 267.

Brügge.

Notre Dame: Michelangelo, Madonnenstatuen in Marmor 279.

Camford Manor.

Sir Ivor Guest: Meister des Rossi-Altars, Dreieinigkeit 148.

Chantilly.
Musée: Verrocchio, Skizzenbuch 93, 101, 116, 119, 127.

Chatsworth.
Duke of Devonshire: Lor. di Credi, Zeichnung eines Grabmals 150.

Dijon.
Musée: Verrocchio, Zeichnungen 93.

Empoli.
Collegiata: Ant. Rossellino, Sebastiansaltar 180.

Faenza.
Dom: Ben. da Majano, Altar des hl. Savinus 194 f.

Ferrara.
Pal. Schifanoja: Dom. di Paris, Stuckdekorationen 67.

Florenz.
Dom: Luca d. Robbia, Sakristeithüre 71, 77, 83, 253, 259. — Jac. Sansovino, Statue des Jacobus 285.
Battistero: Donatello, Statue der Magdalena 181. — Donatello u. Michelozzo, Grabmal des Papstes Johann XXIII. 44, 47. — Ghiberti, Bronzethür 253, 259. — Portigiani, Madonna am Papstgrabmal 44.
Campanile: Luca d. Robbia, Prophetenreliefs 83.
Opera del Duomo: Brunellescos Todtenmaske 245. — Michelozzo, Johannesstatuette am Dossale 44. — Ant. Pollajuolo, Relief am Dossale 94. — A. del Verrocchio, Relief am Dossale 87, 89, 107.
Sma. Annunziata: Michelozzo, Thonstatue Johannes d. T. 41.
Sta. Croce: Benedetto da Majano, Kanzel 192. — Donatello-Schüler, Madonnenrelief am Grabmal Lombardi 37, 52. — L. u. A. d. Robbia, Apostelreliefs in der Cap. Pazzi 83. — A. d. Robbia, Altar der Cap. Canigiani 84. — Robbia-Werkstatt, Madonnenrelief nach Verrocchio 93. — Ant. Rossellino, Madonna del latte 209 f.
San Egidio: Lor. di Bicci, Relief der Krönung Mariä 65. — A. d. Robbia, Madonnenrelief 84.
San Lorenzo: Verrocchio, Mediceer-Grabmal 87; — Sakristeibrunnen 139 (A. Rosselino?).
Or San Michele: Donatello, hl. Georg 180. — L. u. A. d. Robbia, Wappen in glasiertem Thon 82. — Verrocchio, Thomasgruppe 88.
San Miniato al Monte: L. u. A. d. Robbia, Decke der Cap. del Cardinale di Portogallo 82, 83.
San Pierino: Luca d. Robbia, Madonnenrelief 71.
Sto. Spirito: Meister des Rossi-Altars (?), Altarbild 148.
Sta. Trinita: Desiderio u. Benedetto, Statue der Magdalena 181 f.
Ch. de' Vanchettoni: Desiderio Johannesbüste 55.
Loggia degli Innocenti: A. della Robbia, Puttenfries 81, 82.
Loggia de' Lanzi: Donatello, Judith 181.
Loggia auf Piazza di Sa. Ma. Novella: A. della Robbia, Glas. Thonreliefs 81.
Akademie: L. u. A. della Robbia, Madonna im Rund 82. — Florent. Meister des XV. Jahrh., Tobiasbild 136 Anm. — Sandro Botticelli, Altartafel 140. — Verrocchio, Tobiasbild 124 ff.; — Taufe Christi (voll. durch Leonardo) 111 f., 152 f.
Museo Nazionale (Bargello): Benedetto da Majano, Johannesstatue 180, 276; — Männl. Thonbüste 198. — Desiderio (?), Büste der Batt. Sforza 227. — Donatello, Statue u. Reliefbüste von Johannes d. T. 179 f., 276; — Büste des N. Uzzano (?) 260. — Florent. Marmorbildner um 1470, Madonnenrelief 214. — Michelangelo, Bacchus u. Adonis 278 f.; — Mamormaske 278 Anm. — Mino, Büste des Pietro de' Medici 266. — Ant. Pollajuolo, Büste eines Kriegers 260. — Andrea della Robbia, Madonnenrelief 84. — Ant. Rossellino, Büste des M. Palmieri 235; — Johannesstatue 180; — Relief der Anbetung 190. — Jac. San-

sovino, Bacchusstatue 284. — A. del Verrocchio, David 87, 180; — Relief mit dem Tode der Fr. Tornabuoni 87, 89 f.; — Madonnenrelief 91 f., 122; — Weibl. Marmorbüste 108 f., 156, 251.
Uffizien: Fra Filippo, Madonna 140. — D. Ghirlandajo, Madonna mit Heiligen 142. — Leonardo, Verkündigung 153 ff.; — Engelskopf 155 f. — P. Perugino, Männl. Portrait 149 Anm. — Ant. Pollajuolo, Herkulesthaten 129. — Sandro Botticelli, die Tapferkeit 140. — Verrocchio, Zeichnung 121 Anm. — Michelangelo, Statue des Bacchus 278 f.
Museo Buonarroti: Michelangelo, Madonna auf der Treppe 57; — Centaurenschlacht 278.
Museo dello Spedale di Sa. Ma. Nuova: Benedetto da Majano (?), Madonnenrelief 206 f. — Verrocchio, Thonrelief der Madonna 92.
Pal. Vecchio: Verrocchio, Knabe mit Fisch 87.
Casa Martelli: Donatello, Johannes 179 f., 276.
Casa Panciatichi: Sandro Botticelli, Madonna 140.
Baron Garriod (†): Art des Desiderio, Weibl. Marmormaske 228.
Stefano Bardini: s. Berlin, O. Hainauer; Paris, M. Bonnat u. s. f.
Gagliardi: Florent. Marmorbildner des XV. Jahrh., Madonnenrelief 215.
K. E. von Liphardt: Desiderio, Hieronymusrelief 57. — Florent. Thonbildner von Anfang des XV. Jahrh., Madonnenrelief 60.
F. Riblet: Meister des Rossi-Altars, Madonna 148. — Florent. Marmorbildner des XV. Jahrh., Madonnenrelief 215.
Via dell' Agnolo: Luca della Robbia, Lünette 71.
Via Pietra Piana: Donatello-Schule, Madonnenrelief 42.
Tabernakel am Pal. Panciatichi: Desiderio, Madonnenrelief 56.
Sant Andrea in Brozzi (vor Florenz): Dom. Ghirlandajo, Fresken 141 f.

Forli.
San Biagio: Benedetto da Majano (?), Grabmal der B. Manfredi 195 ff.
Ginnasio: Ben. da Majano (?), Büste des P. Ordelaffi 198. — Ant. Rossellino, Sarkophag des hl. Marcolinus 195.

Frankfurt a. M.
Museum Städel: Verrocchio, Madonnenbild 114, 116, 122.
H. Mumm: Verrocchio (Werkstatt), Madonnenbild 115, 116, 122.

San Gimignano.
Collegiata: Benedetto da Majano, Fina-Altar 202. — Piero Pollajuolo, Altargemälde der Krönung Mariä 118. — Verrocchio (Werkstatt), Christusbüste 105.

Glasgow.
Mr. Duncan: Verrocchio, Altartafel 113 f.

Göttingen.
Universitäts-Sammlung: Meister des Rossi-Altars, hl. Hieronymus 148.

Hamburg.
Kunsthalle: Verrocchio, Zeichnung 93.

Hingham Court.
Mr. Gambier Parrey: Florentiner Marmorbildner um 1470, Madonnenrelief 216. — Mino, Madonnenrelief 210.

Krakau.
Museum Czartorisky: Leonardo, Weibliches Bildnis 172.

Lille.
Musée: Desiderio (?), Weibliche Büste in Wachs 226. — Verrocchio, Zeichnung 93.

London.
South Kensington Museum: Donatello, Pieta 49; — Stuckrelief der Madonna 51; — Weibliche Thonbüste 260. — Donatello-Schüler, Zwei Madonnenreliefs in Marmor 37 f.; — Madonnenreliefs in Thon, Stuck und Bronze 41, 42, 52; — Marmorreliefs der Madonna 45 f. (Buggiano?). — Florentiner Thon-

bildner vom Anfang des XV. Jahrh., Zwei Madonnenreliefs und zwei Madonnenstatuetten in Thon 59 f., 63. f. -- Florentiner Marmorbildner um 1470, Zwei Madonnenreliefs 215 f. — Benedetto da Majano (?), Magdalena 181; — Geburt des Johannes 192 Anm. — Michelangelo, Cupido 278 f. — Andrea della Robbia, Madonnenrelief 84. — Ant. Rossellino, Marmorbüste des Gio. di San Miniato 235; — Zwei Madonnenstatuetten in Thon 209. — Jacopo Sansovino, Modell der Kreuzabnahme 284. — Verrocchio, Thonskizze des Grabmals Forteguerri 88; — Hl. Hieronymus 104; — (Werkstatt) Madonnenrelief in Thon 92; — Kaminfries 101 Anm.; — Christusbüste 105; — Jünglingsbüste 109.

National Gallery: L. di Credi, Madonna 127. — Meister des Rossi-Altars, Krönung Maria 146 f.; — Altar Rucellai 147. — Verrocchio, Tobias auf der Reise 126 f; — Madonna mit Engeln 114, 116, 122. — Michelangelo, Grablegung 279.

British Museum (Print Room): L. di Credi, Zeichnung zum Grabmal Forteguerri 150. — Verrocchio, Zeichnungen 93.

Mr. E. P. Boyce: Sandro Botticelli, Madonna 140.

Mr. Cavendish Bentinck: Verrocchio (Werkstatt), Statue des Glaubens 90.

Lady Eastlake: D. Ghirlandajo, Madonna 142.

Ch. P. Heseltine: Michelangelo, Zeichnung nach Desiderio 57.

Mr. John Malcolm of Poltaloch: Leonardo, Zeichnungen 106, 159, 291.

Mr. George Salting: Ghirlandajo, Madonna 142.

Baron Staal: Verrocchio (Werkstatt), Madonna 118, 123.

Lord Taunton: A. Pollajuolo (?), Büste von Lor. Magnifico 247.

Sir Richard Wallace: Donatello-Schüler, Madonnenrelief in Bronze 46.

Lord Wemyss: Desiderio (?), Weibliche Stuckbüste 248.

Loreto.

Sta. Madonna: B. da Majano, Sakristeibrunnen und Evangelisten 193 f.

Lucca.

Dom: Civitale, Hl. Sebastian 180.

Mailand.

San Eustorgio: Michelozzo, Cap. Portinari 44.

Brera: Michelozzo, Thüreinfassung von Pal. Portinari 44.

Sammlung Morelli: Ben. da Majano, Engel 203. — Verrocchio (Werkstatt), Tobiasbild 128.

Mantua.

San Giorgio: Sperandio, Bronzebüste des Mantegna 252.

Privatbesitz: Verrocchio (Nachfolger), Madonnenrelief in Marmor 93.

Marseille.

Musée: Sandro, Madonna 140.

Montepulciano.

Dom: Michelozzo, Monument Aragazzi 41, 44, 291.

München.

Alte Pinakothek: Piero di Cosimo, Tobiasbild 126.

Neapel.

Sant Angelo a Nilo: Michelozzo u. Donatello, Grabmal Brancacci 44.

Chiesa di Montoliveto: Ben. da Majano, Verkündigungsaltar 203. — Ant. Rossellino u. Ben. da Majano, Grabmal der Maria von Aragon 201 ff. — Ant. Rossellino, Piccolomini-Altar 210.

Padua.

Santo: Donatello, Bronzeschmuck des Hochaltars 47, 49.

Eremitani: Giovanni di Pisa, Thonaltar 67.

Paris.

Musée du Louvre, Sammlung der Renaissance-Skulpturen: Benedetto da Majano, Marmorbüste des Fil. Strozzi 190, 239. — Donatello-Schüler, Madonnenrelief in Thon 34, 40; — Kleines Madonnenrelief in Bronze 39; — Grosses Madonnenrelief in Bronze 42; — Madonnenrelief in Thon 43. —

Florent. Thonbildner vom Anfang des XV. Jahrh., Singende Engel und Madonnenrelief 65. — Florent. Marmorbildner um 1470, Zwei Madonnenreliefs in Marmor 216. — Florentin. Elfenbeinschnitzer, Altärchen 257. — Luca della Robbia, Zwei kleine Thonreliefs 79. — Jac. Sansovino, Madonnenrelief in Papiermasse 281. — Sienesischer Meister des XV. Jahrh., Madonnenrelief 35; — Stuckbüste der hl. Katharina 185. — A. del Verrocchio, Thonmodelle von zwei Engeln 184.

Gemäldegalerie: Leonardo, Kleine Verkündigung, Madonna in der Grotte u. s. w. 155 ff. — Meister des Rossi-Altars, Altargemälde 115 f., 123, 144 f. — Sandro Botticelli, Madonna 140. — Verrocchio Skizzenbuch, 93, 101, 103, 116, 119, 129, 182.

Musée Cluny: Luca della Robbia, Zwei glas. Thonreliefs 70 Anm. — Verrocchio (Nachfolger), Thonbüsten 105 f.

École des Beaux-Arts: Verrocchio, Zeichnung 93.

M. Édouard André: Desiderio (?), Weibl. Marmorbüste 227. — Donatello-Schüler, Madonnenrelief in Marmor 38. — Florent. Marmorbildner um 1470, Madonnenrelief 216. — Verrocchio, Vier Marmorstatuetten 91.

M. Bonnat: A. del Verrocchio, Magdalena 181, 291.

M. Louis Courajod: Sienesischer Meister des XV. Jahrh., hl. Katharina 185.

M. Gustave Dreyfuss: Desiderio, Madonnenrelief in Marmor 56, 57; — Büste der Beatrice von Arragon 227, 256. — Donatello-Schüler, Madonnenrelief in Bronze 44. — Ant. Rosselino (?), Madonnenstatuette in Thon 209. — Venetian. Meister um 1500, Reliefportrait von Gio. Bellini 254. — Verrocchio, Marmorbüste einer Colleoni 108, 156; — Thonbüste des Giul. de' Medici 109, 260, 266; — Thonfigur eines Putto 100 f.; — (Werkstatt) Kaminsims 101 Anm.

M. Foulc: Desiderio, Madonnenrelief in Marmor 56.

M. Eugène Piot: Donatello-Schüler, Madonnenrelief in Thon 41.

M. Rattier: Verrochio, Scipiorelief 106 f.

Baron Ad. Rothschild: Verrocchio, Zwei Thonstatuetten 89, 107.

Perugia.

San Domenico: Agostino di Duccio, Thonaltäre 66.

Pinakothek: Fiorenzo di Lorenzo, Madonna 151.

Ch. di Monteluce: Franc. di Simone, Marmortabernakel 99 f.

Pisa.

Sta. Maria della Spina: Gothische Büsten an der Fassade 253.

Camposanto: Ben. da Majano (?), Büste der Isotta da Rimini 201.

Pistoja.

Dom: L. di Credi, Altarbild 149. — A. della Robbia, Lünette 80, 82. — Ant. Rosselino (?), Reliefportrait 258, 267. — Verrocchio, Grabmal Forteguerri 88, 94, 150.

San Domenico: A. della Robbia, Gruppe der Begegnung 84.

Akademie: Agnolo di Polo, Christuskopf 105.

Pal. Pubblico: Lor. di Credi (?), Stadtwappen 150.

Prato.

Dom: Gio. Pisano, Madonnenstatuette 21 — Bened. da Majano, Madonnenstatue in Thon 202. — A. della Robbia, Lünette 80, 82.

Sta. Maria delle Carceri: A. della Robbia, Evangelistenreliefs 80, 83.

Pinakothek: Robbia-Werkstatt, Madonna nach Verrocchio 93.

Ravello.

Dom: Süditalienischer Meister des XIII. Jahrh., Weibl. Büste 258.

Rimini.

San Francesco: Ben. da Majano (?). Grabmal des Sig. Malatesta 199 f.

Rom.
San Agostino: Jac. Sansovino, Madonnenstatue 284.
Sta. Maria Sopra Minerva: Michele Maini, Sebastiansstatue 180.
San Pietro: Michelangelo, Pietà 278 f.
Aless. Castellani (Erben): Desiderio (?), Weibliche Marmorbüste 227. — Florentiner Marmorbildner um 1470, Büste eines Zwerges 215. — Verrocchio (-Fiorenzo), Madonnenbild 114, 116, 151.

Sheffield.
Städtisches Museum: Verrocchio(?) Anbetung der Hirten 132.

Siena.
Dom: Donatello, Bronzestatue des Johannes 179 f.; — (Schüler) Madonnenrelief in Marmor 35, 41. — Neroccio, Statue der hl. Katharina 185.
Sta. Caterina: Cozzarelli, Halbfigur der hl. Katharina 185.
Chiesa di Fontegiusta: Neroccio, Madonnenrelief 35.
San Francesco: Sienes. Meister d. XV. Jahrh., Madonnenrelief 35.
Sto. Spirito: Cozzarelli, hl. Katharina 185.
Casa Palmieri: Sienes. Meister des XV. Jahrh., Büste der hl. Katharina 185.
Pal. Sarocchi: Sienes. Meister des XV. Jahrh., Madonnenrelief 35.

Stanmore Hill.
C. Drury E. Fortnum: Florentiner Marmorbildner um 1470, Johannesbüste 216. — Antonio Pollajuolo (?), Thonbüste des Lor. de' Medici 247. — Luca della Robbia, Thonrelief 78 f. — Ant. Rossellino, Thonrelief der Anbetung 190.

Turin.
Gemäldegalerie: Meister des Rossi-Altars, Madonna 145. — Piero Pollajuolo, Tobias auf der Reise 128. — Sandro Botticelli, Tobias auf der Reise 126. — Desiderio, Madonnenrelief in Marmor 56.

Urbino.
San Domenico: Luca della Robbia, Lünette 71, 78.
Städtische Galerie: Verrocchio-Nachfolger, Madonna 115 f., 123.
Akademie: Florentiner Marmorbildner um 1470, Madonnenrelief 215.
Herzoglicher Palast: Florentiner Marmorbildner um 1470, Madonnenrelief u. Johannesbüste 215.

Venedig.
Ch. del Carmine: Jac. Sansovino (?), Bronzerelief 285 Anm.
San Giovanni Paolo: Pietro di Nicolò und Giov. di Martino, Grabmal T. Mocenigo 62 f.
Sta. Maria de' Frari: Donatello, Johannes 180; — Grab Pacifico 291.
San Sebastiano: Jac. Sansovino, Grabmal Podakatharos 284.
Dogenpalast: A. Bregno, Statue der Eva 180.
Loggietta: J. Sansovino, Bronzestatuen 284.
Reiterstatue des Colleoni von Verrocchio 107.
Fahnensockel von Al. Leopardi 254.
Kunsthändler C. Zuber: Fr. di Simone, Marmortabernakel 99 f.

Verona.
Sta. Anastasia: Florentin. Thonbildner vom Anfang des XV. Jahrh., Thonreliefs der Kap. Pellegrini 62.

Villeneuve-les-Avignon.
Hospital: Art des Desiderio, Weibliche Marmormaske 228.

Wien.
Ambraser Sammlung: Desiderio (?), Weibliche Marmorbüste 227. — Italienischer Meister um 1490, Reliefporträts von Matthias Corvinius und Frau 255.
Fürst Liechtenstein: Fr. Francia, Männliches Porträt 243. — Leonardo, Weibliches Porträt 156 f.
E. von Miller: Desiderio, Knabenbüste 55.

Windsor Castle.
Leonardo, Zeichnungen 158, 292.

Künstlerverzeichnis.

Bellano, Bartolommeo Bellano 53.
Benedetto da Majano 180 f., 190, 191 bis 208, 239 ff., 276, 291.
Botticelli, Sandro Botticelli 126, 140 f.
Bregnò, Andrea Bregno 180.
Buggiano, Andrea Buggiano 52.

Ciuffagni 193.
Civitale, Matteo Civitale 180, 184—188.
Cozzarelli, Giacomo Cozzarelli 25 Anmerkung, 35, 185.
Credi, Lorenzo di Credi 122, 123, 127 Anm., 149, 182.

Desiderio da Settignano 55—57, 181, 225—231, 255 ff.
Domenico di Paris 67.
Donatello 27—57, 179 ff., 220, 222 ff., 260, 276.
Donatello-Schüler und Nachfolger 33 ff.,
Duccio, Agostino di Duccio 52, 53 f., 66, 193.

Federighi, Antonio Federighi 35.
Ferrucci, Simone Ferrucci 52, 193.
Fiorenzo di Lorenzo 123, 151.
Florentiner Marmorbildhauer um 1470 212—216.
Florentiner Meister des XIV. Jahrh. 24, 259.
Florentiner Meister des XV. Jahrh. 222 f., 245 ff.
Florentiner Thonbildner der ersten Hälfte des XV. Jahrh. 58—68, 291.
Francesco di Simone 98—100, 108 Anm.
Francia, Francesco Francia 242 f.

Ghiberti, Lorenzo Ghiberti 253, 259.
Ghirlandajo, Domenico Ghirlandajo 141 f.
Ghirlandajo, Ridolfo Ghirlandajo 153.
Giovanni di Martino 63, 68.
Giovanni di Pisa 67.

Leonardo da Vinci 111 f., 152—177, 291.
Leopardi, Alessandro Leopardi 254.
Lippi, Filippo Lippi 139 f.
Lorenzo di Bicci 65.

Maini, Michele Maini 180.
Meister des Rossi-Altares 142—149.
Michelangelo Buonarroti 57, 272 - 280.
Michelozzo 41, 43 ff.
Mino da Fiesole 90, 98 Anm., 210-212, 231—234, 252.

Neroccio, Bartolommeo di Neroccio 35, 185.
Nicolò d' Arezzo 66, 68.

Perugino, Pietro Perugino 149.
Pierino da Vinci 56.
Piero di Cosimo 126.
Piero della Francesca 136 Anm.
Pietro di Nicolò 63—68.
Pisano, Andrea Pisano 22—24.
Pisano, Giovanni Pisano 20—22, 220.
Pisano, Nicolò Pisano 17—20.
Pisano, Nino Pisano 24.
Pollajuolo, Antonio Pollajuolo 94, 117 ff., 129, 247.
Pollajuolo, Piero Pollajuolo 94, 117 ff., 128.
Polo, Agnolò di Polo 105.
Portigiani 44.

Quercia, Giacomo della Quercia 58 ff.

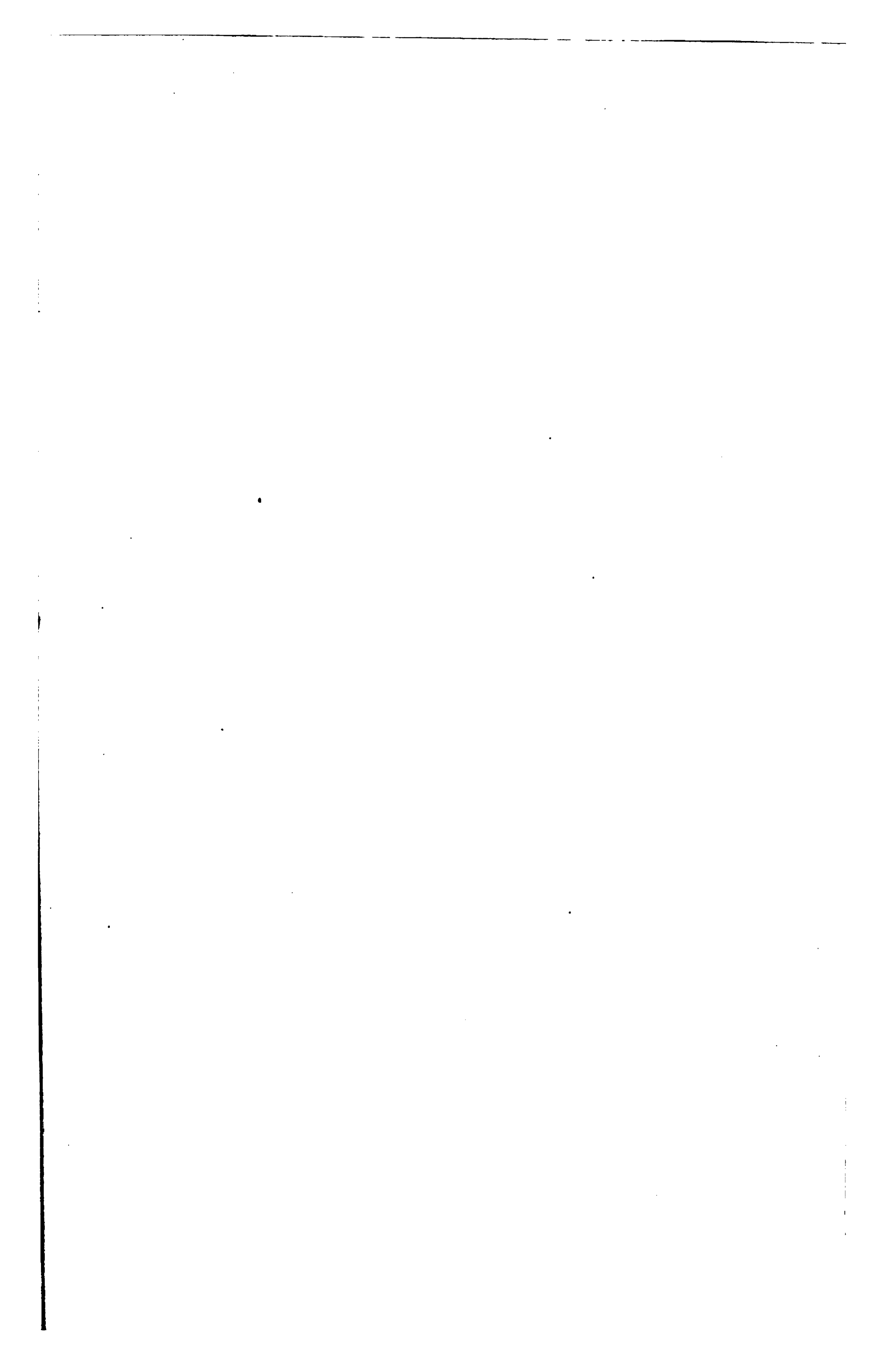
Riccio, Andrea Riccio 53.
Robbia, Andrea della Robbia 80—85.
Robbia, Luca della Robbia 69—80.
Römischer Meister um 1490 236 ff.
Rossellino, Antonio Rossellino 139 Anm., 180, 190, 206—210, 234 f., 258.
Rossi, Giovanni de' Rossi 62, 68.

Sansovino, Andrea Sansovino 288 f.
Sansovino, Jacopo Sansovino 281-290.
Sienesischer Meister des XV. Jahrh. 35.
Sizilianischer Meister um 1500 25 f.
Sperandio 252.
Süditalischer Meister des XIII. Jahrh. 258.

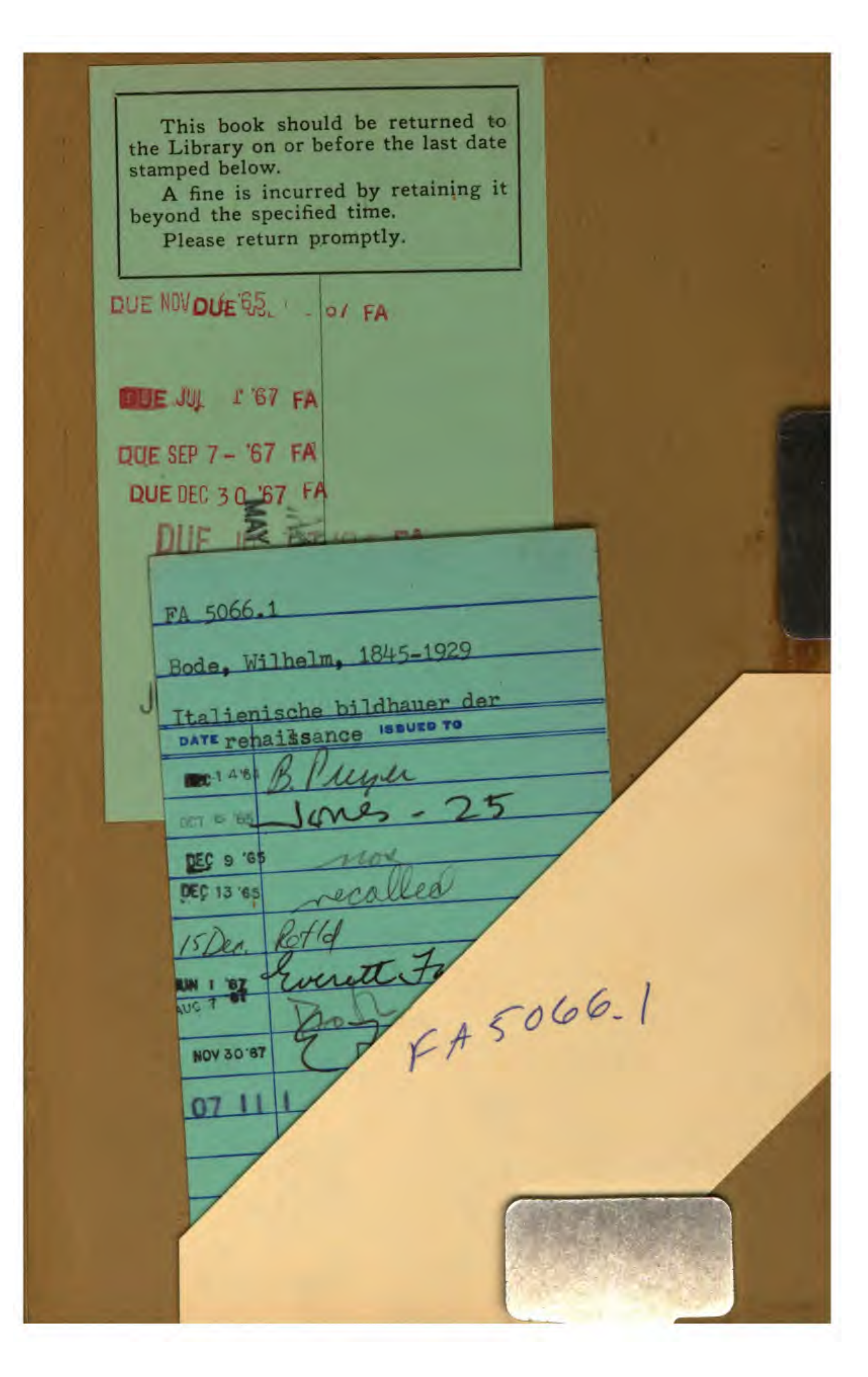
Tamagnini, Antonio Tamagnini 264.

Venetianische Meister des XV. Jahrh. 244, 254.
Verrocchio, Andrea del Verrocchio 86 bis 137, 180, 182 f., 257.

Berlin, Druck von W. Büxenstein.






This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.
A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.
Please return promptly.
DUE JUL 1 '67 FA
DUE SEP 7 - '67 FA
DUE DEC 30 '67 FA
FA 5066.1
Bode, Wilhelm, 1845-1929
Italienische bildhauer der renaissance
DATE
ISSUED TO
Jones - 25
DEC 9 '65
DEC 13 '65
recalled
15 Dec.
NOV 30 '67
FA 5066.1

